



۴۰

اشارات دانشگاه تهران

۳۷۹

پی.یر.کاستالا

Pierre Guastalla

زیباشناسی تحلیلی

در دو بخش :

۱ - زیباشناسی تحلیلی بر بنیاد زیباشناسی تجربی

۲ - ذوق - دلربائی - وزن

دیباچه بقلم :

شارل لالو

ترجمه :

علینقی وزیر

استاد دانشگاه تهران

تهران

۱۳۲۶

فهرست

صفحه		موضوع
۱	۱	دیباچه
۳	۲	پیش گفتار

بخش نخست

		فصل اول :
۹		چگونگی طرح مسئله زیباشناسی

		فصل دوم :
۲۰		هنر

		تئوری هنر از «تولستوی» و طرفدارانش
۳۰		
۳۲		کارا کتر عمده بازی

		قمار، یا بازی هائی که متضمن سود احتمالی است
۳۸		
۴۱		کارا کتر ویژه هنرهائی که بدون واقعیت عینی هستند

		فصل سوم :
۴۴		لذت جسمانی : زیباشناسی تجربی

		نقش لذت جسمانی در زیباشناسی
۴۵		
۴۸		زیباشناسی تجربی «فشر» و نتایج آن

		فصل چهارم :
۵۴		عناصر بلیغ : عناصر مجتمع

		طبیعت و سایل بلاغت
۵۸		
۶۱		وسایل عمل

		تأثیرات گروهی
۶۲		
		فصل پنجم :

		احساس طبیعت بی جان - احساس طبیعت زنده - احساس «اریژنال»
۷۳ - ۸۳		طبیعت - پدیده های طبیعی - عناصر ساده کننده - والاها .

بها: ۴۵ ریال

صفحه	موضوع
۱۵۱	ج : تئوری حلول در اشیاء ، آینفولونگ ،
۱۵۲	د : تئوری های لذت جویان (هدونیست ها)
۱۵۳	ه : تئوریهای بازی
۱۵۴	و : تئوری بلاغت جو
۱۵۶	ز : عناصر زیباشناسی

صفحه	موضوع
	فصل ششم :
۴۸	زیبائی : مسئله زیبایی
۸۷	تئوری « دیدرو »
۹۰	معرفت آرمنی
۹۲	سادگی
۹۹	امثله
۱۰۵	پژوهش مسائل اساسی زیبایی

بخش دوم

	فصل هفتم :
۱۱۳	ذوق - سبك
۱۱۶	ذوق يك شخص و ذوق يك عصر
۱۲۰	خوش ذوقی و كج ذوقی
۱۲۴	سبك
	فصل هشتم :
	دلربائی - و زن
۱۲۶	۱ - دلربائی
۱۲۷	توالی در حرکت
۱۳۶	۲ - وزن و نقش آن در هنرها
۱۴۳	سینما

ضمیمه

۱۴۸	۱ - آیا هنر میتواند از « وسایل بلاغتی » صرف نظر کند؟
۱۴۹	۲ - تئوری های کنونی زیباشناسی و کاراکتر آنها :
۱۵۰	الف : تئوری اخلاقی - ب - تئوری حساسیت

دیباسچه

بقلم : شارل - لالو^(۱)

هر خواننده هوشمند ، با یکبار غور در این کتاب میتواند اطلاعات بسیط علمی ، و در عین حال علمی و فنی نویسنده آنرا حدس بزند . آری ، آقای مهندس گاستالا^(۲) فارغ التحصیل از دانشگاه مرکزی ، واقعاً حکاک و نقاش ماهر و ارجمند است . انسان در بسیاری از مباحث این کتاب ، بویژه در شیوه کار و روش عمومی تفکر ، سهولت متوجه میشود و سروکارش با یک محاسب و فیزیک دانی است که توجهش به اندیشه های روشن بیشتر است تا بعبارت پردازی و خوش آهنگی کلمات ، با مرد فعالی روبروست که ، واقعیات عینی را احساس کرده میخواهد کار را از همینجا آغاز کند و بهمین جا خاتمه دهد . یعنی فلان صفحه که وصف جزئیات زیبا شناسی یک دورنامست ، در حقیقت انعکاس یک مشاهده واقعی و در عین حال دقیقی از سواحل برتن^(۳) یا کوههای باسک^(۴) میباشد ، اینجا است که حکاک و نقاشی آقای گاستالا مسائل فنی را بخوبی طرح و حل میکند : گاهی مسائل نور و جو ، و زمانی مواضع شکل و ماده یا پرسپکتیو^(۵) زمینی یا فضائی موجب استحکام یا ایجاد سبک در نوشته او میگردد .

یکی از محاسن بدیع و قابل ملاحظه این کتاب آنستکه : در این اثر کاریک نظری دان^(۶) بعده یک عامل^(۷) نهاده شده است ، در اینجا زیباشناسی وارد مرحله ای میشود که با بسیاری از علوم مختلف همگرایی^(۸) پیدا میکند : و این تعمیم بصیرت در این کتاب جداً شایسته آرزو مند است .

بدون شك هیچ هنرپیشه ای نمیتواند همواره بهترین منقد خود یا دیگران باشد

Pierre Guastalla - ۲

Charles - Lalo - ۱

Basque - ۴

Bretonne - ۳

۵ - چون این لفظ بین المللی است و زودتر از کلمه ترکیبی (منظر و مرایا) افاده منی میکند ، علیهذا همه جا در این کتاب آنرا برگزیده ایم . (مترجم)

Convergence - ۸

praticien - ۷

Théoricien - ۶

پیش‌گفتار

مراد ما در اینجا گردآوری اندیشه‌هاییست که هنگام مطالعه دقیق و بی‌شائبه مشکلات زیباشناسی، بر ما تحمیل می‌شوند.

ما معتقدیم که از میان تئوری‌های مختلف، تئوری ادراکیان یگانه نظریه ایست که می‌توان گفت تاحدی قابل پذیرش است، این نظریه هم‌واقع‌گرا دارد، یعنی اگر تا حدودی می‌تواند آنچه را که حقیقه خاص و مختص زیباشناسی است تجزیه نماید، ولی مطلقاً متوجه این نموده‌های مهم، مانند: بلاغت، هیجان، احساسات و لذا این جسمانی‌نمیباشد؛ در صورتیکه همین نموده‌هاست که همواره با احوال زیباشناسی ما همراه می‌باشند و بعدی در تغیر احوال ما مؤثر هستند که عده‌ای از زیباشناسان جز همین نموده‌ها چیز دیگری برای تمام حالات زیبا پسندی ما تشخیص نکرده‌اند.

ما قصد داریم: در واقعیت که حقیقه از مباحث بسیار بفرنج و پیچیده زیباشناسی است بعنوان عمده‌ترین محسوسات مطالعه نماییم، یعنی نکات ویژه این واقعیت را که نامی‌ترین نظری دانه‌ای زیباشناسی، برسم بنیان کار و اساس ادراکشان فرض کرده‌اند بشناسانیم.

ما لازم میدانیم برای معرفی افکار مختلفی که در این کتاب ارائه شده است تقدم زمانی آنها را از نظر ظهورشان بر ما، رعایت نماییم. و چون اطمینان داریم که احوال زیباشناسیمان بعدی مختلف و بفرنج می‌باشند که جز بوسیله تحلیل تجربی عناصر گوناگون آن دست نخواهیم یافت، علمیه‌ها در نخستین بخش پژوهش خود مباحث مربوط به زیباشناسی تحلیلی را مقدم می‌داریم.

ما در این قسمت به بررسی يك يك عناصری می‌پردازیم که با «احوال زیباشناسی» ما برخورد می‌کنند؛ سپس بی آنکه لزوم یا عدم لزوم آنها را برای تأثیرات زیباشناسی

و همچنین به اقوال دلیل نمیتواند بهترین نظری دان بشمار رود: این بحث بوسیله کانت و هگل و نظایر ایشان بحد کافی اشکار شده است، و مبرهن گشته است که زیباشناسان بسیار عمیق نمیتوانند بهترین هنرپیشه و یا بهترین متقد یا دوستدار هنر باشند. دلیل این امر مسلماً آنستکه این دانشهای متفاوت، غالباً مقایر یکدیگرند و بجای آنکه هم آهنگی داشته باشند با هم رقابت میورزند، برقراری يك هم آهنگی میان این طرق مختلف اندیشه و بویژه شیوه های عمل، موفقیتی نادر و شایسته است.

آیا لازم است تمام افکاری را که در این مجلد نخستین گردآمده است اندیشه هائی مختوم یا، امی انگاشت؟

باید بگوهر اندیشه که خوشبختانه در فلسفه نسبیت زیباشناسی، و جمیع علوم معاصر مشترك است، بسیار بیگانه باشیم تا چنین اعجازی را باور نماییم.

خوانندگانیکه آشنائی با افکار من دارند، متوجه هستند اگر من بجای آقای گاستالا بودم بنحوی تا حدی متفاوت موضوع روابط هنر، طبیعت و زیبایی، و هنر و بازی را مطرح میکردم؛ یعنی من بطور محسوسی اهمیت بیشتری از نظر جامعه شناسی به این موضوعها میدادم.

با اینحال، تصور میکنم این اثر از متفکری چنین تیزهوش با داشتن شامه علمی و واجد بودن متدی با اینهمه نرمش و قضاوتی چنین آگاه و مجاهدتی چنین مصمم که بیشتر نزدیک بطریقه خود آموخته (۱) تا متبحر است، قابلیت آنرا دارد که بسیاری از آراء را بسوی خود جلب نماید.

با همین صفات است که او به تفکیک بسیار ماهرانه این قبیل موضوعها مانند: موضوع «اریژینال در طبیعت»، موضوع «لر بایی و پاره ای از تاثیرات سینما»، موضوع توصیف ذوق و سبک بوسیله طرح و حل یکنوع قضیه که برخی از قضایای دیگر را طرد مینماید، و بسیار مواضع نافذ دیگر توفیق یافته است.

دوستاناران اندیشه های روشن در زیبا شناسی، آرزو مند موفقیت این جلد اول کتاب آقای گاستالا و مجلدات بعدی میباشند که باید بزودی برای تکامل موضوع منتشر گردند. شارل لالو.

که این کلمات افاده میکنند تصریح نمود ، خلاصه ممکن است ، مسائل قابل طرح را تعین کرد . گویانکه توافق روی این نکات وابسته به ذوق است ، ولی بدین طریق است که میتوان قدم بزرگی برداشت .

آنگاه که فیلسوفی رزین و مؤمن از نظریه‌ای دفاع و یا در باره‌اش تقریری مینماید ، احتمال قوی میرود که سهمی از حقیقت در بیان یا اندیشه‌اش موجود باشد ولی اگر نظریه وی با نظریهٔ يك متفکر دیگر اختلاف داشت چه میشود ؟

معمولاً در این قبیل موارد ، هر يك تصور میکند نظریه خودش يك تئوری کلی و کاملاً هم کلی است (در صورتیکه نظریه یکی ضد نظریه دیگریست) پس در واقع هر يك از آنها نکتهٔ خاصی از يك مجموعهٔ فکری را مطرح کرده است . (که ممکن است بعدها نکتهٔ خاص دیگری را بالکل رد ننماید)

این مجموعهٔ فکری واقعیت است . و نباید از نظر دور داشت که : ها در برابر واقعیت قرار گرفته‌ایم . یعنی اذعان کنیم که : در زیباشناسی واقعیتی نهفته است . لابد دلایلی متقن و واقعی موجود میباشد که منظوری (۱) بنظرمان زیبا می‌آید .

فیلسوفان و نویسندگان ، از اینسو و آنسو جهت کشف ذره‌ای از این واقعیت در تلاشند ؛ غافل از اینکه واقعیت واجد صور و وجهه‌های دگرگون است و در عین حال که ممکن است وجهه‌ها متضاد باشند ، باز هم جزئی از همان واقعیت بحساب می‌آیند .

آقای لالو در پژوهشی که در بارهٔ اثر فشنر (۲) کرده اینطور نتیجه گرفته که مورد موافقت مانیز هست : « نقص سیستم های بزرگ غالباً این بوده است که منحصرأ به پژوهش یکی از عناصر پرداخته‌اند (در حالیکه چون موضوع کار اصولاً مربوط به شرایط زیبائیست باید استقصاء از عالی‌ترین مورد معقول تا ادانی‌ترین مورد منقول بی آنکه

۱ - این لفظ همه جا بجای کلمهٔ Spectacle آمده و مراد از آن تمام اشیاء ، اشخاص و بطور کلی محسوسات عینی است که مورد نظر ما فرا میگیرند .

تصریح نمائیم به تفکیک آنها میپردازیم. البته این موضوع پس از آزمایشی است که ما جهت امکان یا عدم امکان جدا کردن این عناصر بعمل میآوریم، آنگاه با ترکیب آنها احوال زیباییشناسی خود را بطریقی که بخوبی بتوان بمطالعه طرز ساختمان آنها پرداخت بنیان می نهیم.

از زمانی که آدمیان بمباحثه و تبادل افکار خود پرداخته اند، این نکته مسلم و قابل ملاحظه است که هرگز در جزئیات مسائل زیباییشناسی نتوانسته اند توافق نظر پیدا کنند.

همچنانکه آقای ویکتور باش (۱) اشاره کرده است: «تا کنون هیچ نظریه ای نتوانسته است همه را موافق کند و اتفاق آراء بدست بیآورد. این مشکل عظیم از زمان فیلسوفان هندی تا روانشناسان مجرب معاصر مورد گفتگوی تمام پژوهش کنندگانی بوده است که به نیت کشف راز زیباییائی کوشیده اند، بی آنکه بحل مشکل چنان توفیق یافته باشند که بتوان گفت مورد موافقت همگان است.»

آقای باش، اینچنین خاتمه میدهد: «مگر راجع به مسائل فلسفی غیر از اینست؟ آیا در عین حال این خود یک عطیه والا و یک تباهی اجتناب ناپذیر فلسفه نیست که پیوسته با تجدید نسلها بهمان مسائل و دریافت جوابهایی ظاهراً متناقض متکی میباشد؟ ما بطور کلی اینچنین فکر نمیکنیم.

ما معتقدیم که:

اگر نمیتوان مشروح معتقدات را در واحدی گرد آورد که همه بدان مؤمن باشند؛ یا اگر نمیتوان لااقل برای زمان حاضر توافقی میان ادراک مختلف تمام متفکران پیش بینی کرد، ممکن است مسائل قابل طرح زیباییشناسی را مورد مذاقه و تجدید نظر قرار داد.

ممکن است، محل استعمال لغات و حدود استعمال آنها و بویژه مفهومی را

زیبائی، که تصور میشود فقط در ظواهر محسوس است و وجودش وابسته با نهاست، آیا برعکس با اینکه وجودش وابسته بهمان ظواهر است کاملاً خارج از آن ظواهر نیست؟ آری، زیبایی عبارتست از: بیان آنچه ناگفتنی است، کشف آنچه ناشناختنی است، ادراك آنچه درك نشد نیست، احساس آنچه فوق محسوس است، پدید آمدن منیت ما، یعنی خود آن منیت است که مستقل از هر شخصیتی وجود دارد، و بسیار چیزهای دیگر هر چه میخواهد باشد بشرط اینکه در محتوی آن تضادی یافت شود که بخوبی عیان باشد و ما را بی تامل بسوی ابهام رهبری نماید...

ما کوشش میکنیم تا حد امکان بدین موانع بر نخوریم، سعی میکنیم که همواره بتوصیف کلمات بپردازیم و بتصریح مفهوماتی که از آن سخن میگوئیم اقدام نمائیم، و بطور کلی جدیت میکنیم آنچه توصیف است و آنچه مفهوم است تصریح نمائیم.



همانطور که پیش از این گفته شد، ما در بخش نخست این کتاب سعی میکنیم، آنچه از تحلیل مستقیم حالات زیباشناسیمان بدست میآید مبرهن سازیم و مخصوصاً مدلل کنیم اعتقادمان مبنی بر لزوم مقدم داشتن این مبحث تحلیل، برای چیست. سپس خارج از هر تئوری و مستقل از هر نوع قراردادی (مکتب جزمی) بمطالعه اطلاعاتی کاملاً کلی میپردازیم که از همین تحلیل استخراج شده است؛ یعنی بمطالعه نکات عمده زیباشناسی اقدام میکنیم.

آنگاه بمسائلی که مربوط به ذوق و دلربایی و وزن هستند و در درجه دوم اهمیت قرار دارند میپردازیم.

تصور میکنیم اگر از جهت دید کلی کارمان از هم اکنون يك نقشه کلی داشته باشیم سودمند تر باشد. علیهذا برای خود، بتدریج و بطور طبیعی، اصلی را بر میگزینیم و بر مبنای آن تغییراتی را که لازم تشخیص میدهیم بنا خواهیم کرد. در بخش دوم، بمطالعه تئوریهای مختلف زیباشناسی میپردازیم، در این

یکی دیگری را طرد نماید ادامه پیدا کند) - از این گذشته ، چون متدی در کارشان نبوده است ، فقط تحت لوای يك قالب مبهم که آنرا مستقل و شاید بی نیاز از معاضدت عناصر دیگر میدانستند به استقصا میپرداختند؛ در حالیکه ، باطناً منظور نظر آنها يك زیباشناسی جامع ، یعنی يك دانش قطعی زیبا شناسی بوده است که واجد تر کیببات کلی يك سیستم مربوط بهم و پیوسته میباشد .

در کلبهٔ مطالبی که ارائه میشود ، بی آنکه با کسی از تکرار داشته باشیم بوسیلهٔ نشانه های مکرر و بی دری ، نقاطی را که کشف کرده ایم بدون ابهام نشان میدهیم . صمیمانه باید گفت که : دلیل ابهام برخی مطالب ، ابهام مفهوم ذهنی یارسانی آنها نیست ، بلکه چگونگی استعمال خاص لغات و کلمات است که مانع توجه ذوق میگردد . دلیل این امر وابسته به نوع کار ماست ، بدینصورت که ما در وقت نگارش یا هنگام سخن گفتن عاده بدون دقت همان کلماتی را استعمال میکنیم که حرفه مان مارا بدانها مهتاد ساخته است . مخصوصاً در زیباشناسی چنین بنظر میآید که ثانویسندۀ ای باین موضوع مواجه شد مثل اینست که موظف است حتماً در ابهام و نارسائی و مغلق گوئی باقی بماند .

باز هم سزاوارتر است که از آقای لالو (که یکی از فیلسوفان یگانه معاصر است و به پندار ما کسیست که کوشیده است تا در ضمن بحث از زیبا شناسی از منطق مسلم خارج نگردد) شاهد مثال بیاوریم :

« همینکه يك نظری دان موضوعی را در بارهٔ زیبایی انتخاب میکند چنان بنظر میآید ، که معانی ذیل : ابهام زیبایی ، که بدون شك مرادف با الهام است ، تعقید فراست که معادل با مکاشفهٔ نا معقول میباشد ، سرود و تنزل که جایگزین تعقل و انتقاد میشود بروی تحمیل میگردند ... لیکن بسیاری از متفکران معتقدند که در چنین مورد ، اندیشهٔ بی شائبه دیگر محلی از اعراب ندارد ، و باید سر گیجه ای دامن گیر متفکر بدون احتیاط بشود که مرادش کشف الههٔ سائیس (۱) دیگری است ، تا به نیروی این سر گیجه ، بسر منزل مقصود برسد و بدیدار مطلوب واقعی خود توفیق یابد . مقرر

بخش نخست

چگونگی طرح مسئله زیباشناسی

پیش از آنکه به تفصیل، مسئله زیباشناسی را مطالعه کنیم، خوب است به چگونگی طرح این مسئله بپردازیم. بدین منظور، بهتر است از همین آغاز کار ذوق عمومی را در نظر بگیریم و سعی کنیم فقط با الفاظ عادی و معمولی ادای مطلب بنمائیم. کوشش کنیم که مخصوصاً مطالب در نهایت وضوح و سادگی بیان شود و بساکی نداشته باشیم از اینکه کلمات مصطلح و یا احياناً بیش از حد متعارف، معمولی و ساده در گفتارمان آمده است.

حالا ببینیم در این مطالعه زیباشناسی، واقعاً میخواهیم راجع به چه چیز گفتگو کنیم؟ وقتی سوال اینچنین مطرح میشود، چنانست که گویی يك جوابهم بیشتر ندارد و آن اینستکه: ما قصد داریم دربارهٔ حالت خاصی که مورد موافقت همه است گفتگو کنیم؛ یعنی میخواهیم حالتی را مطالعه نماییم که در آن حالت، آدمیان يك منظور خیالی یا عینی را زیبا دانسته و تحسین کرده اند. (این دو لفظ را به معنای بسیار متعارف و معمولیش گرفته ایم.) علیهذا، مبدأ، حرکت زیباشناسی ما که خیلی ساده و بیش با افتاده و صریح میباشد: موضوع «تحسین آدمیان» است. اگر در تمام نمونه های متعددی که فرض کرده ایم مطالعه کنیم یگانه نقطهٔ مشترک که می بینیم اینستکه ما، یا دیگران، هر کس همینکه چیزی را زیبا جست تحسین میکند و آنرا با عنوان زیبا میخواند. در اینجا حق یا ناحق بودن این عنوان مطرح نیست، مهم اینستکه، او با این نوع کلمات که برایش يك ارزش معینی دارند (گواینکه ممکن است اشتباه کرده باشد.) ابراز نظر میکند.

قسمت مخصوصاً تئوری کانت را که در مجموعه آثارش شهرت فراوانی دارد و نفوذ آن بر زمان معاصر نیز قابل ملاحظه است و بطور کلی بسیار هم بد ترجمه شده است مورد مطالعه قرار می دهیم ؛ و نشان خواهیم داد که روی هم رفته نظریه های زیبا شناسی منحصرأ به پژوهش سجایای خاص این یا آن موضوع اصلی یا فرعی زیبا شناسی پرداخته اند ، در حالیکه ما معتقدیم : آنچه سبب ایجاد یکی از دو مسئله اساسی معاصر گشته : روشی است که باید در آن از نظر زیباشناسی درباره تأثیرات مستقیم (باتمام اشکالش) همچنین در باره مطبوع و لذت به مطالعه پرداخت .

در بخش سوم (۱) ، بمطالعه دومین مسئله اساسی که عبارت از مسئله عملی ارزش در زیبا شناسی است میپردازیم . در این قسمت نشان خواهیم داد که این مسئله فقط بوجهی بسیار ضعیف قابل حل میباشد .

در پایان نیز نکات دیگری از زیباشناسی عملی را مورد مطالعه قرار میدهم که ارتباط مستقیم با هنرمندان و بطور کلی با هنر يك از هنرها پیدا میکند .

۱ - برخی از مباحث این کتاب بویژه مسائلی که مؤلف تحت عنوان بخش دوم یا سوم بدان اشاره کرده دو جلد دوم این کتاب آمده است ، هوید است که انگیزه این تفریق و تقسیم ، کثرت مطالب ، و احتراز از فشرده گی و ایجاد مسائل بوده است ، زیرا در کتاب حاضر ، مولف فقط به دو بخش يك ضمیمه اشاره کرده و مطالب بخش سوم را مسکوت گذارده است (مترجم)

خاصیتی است که گاه بگاه تحت شرایطی در يك منظور یا در يك احساس مشاهده میگردد .

محقق یا فیلسوفی که انگیزه زیبایی را میجوید ، برای آنکه بوجود زیبایی اطمینان حاصل کند ناگزیر است منظور خود را بنظر يك یا چند تن دیگر برساند تا قضاوت ایشان را نیز دریابد .

لیکن تجربه مدلل ساخته - و تردیدی هم در آن نیست که - چون آدمیان واجد سلیقه های دگر دگر هستند ، یعنی آنچه برای یکی زیباست ممکن است برای دیگری زیبا نباشد ، یا يك توصیف عینی زیبا که طبع یکی را خشنود میسازد ممکن است بطبع دیگری خوش نیاید ، بالنتیجه پرسش ذیل بمیان میاید که :

پس آیا زیباشناسی میسر است ؟

حقیقت مطلب را بخواهید ، میتوانیم برای این پرسش ابدأ اعمیتی قائل نشویم و از آن چشم پوشیم ، زیرا فعلاً این سوال مطرح نیست .



در تحقیقات اولیه زیباشناسی یقیناً اشتباهات زیادی مرتکب گشته اند ، زیرا غیرممکن است در همانحالی که زیباشناسی قراردادی (مکتب جزمی) و جبری و یا ابداعی (۱) (غیر تجربی) را بنیان گذاری میکنیم بتوانیم قواعدی هم استخراج کنیم که ساخته ها و منظوره های هنری در مطابقت با آن قواعد حتماً زیبا نامیده شوند و بعدهم اطمینان بکنیم که این زیباشناسی نسبت مستقیم باواقعیت دارد .

ممکن است يك سیستم منطقی و منظمی اختیار بکنیم که مقدمه اینچنین به توصیف زیبایی پردازد : « زیبا چیز است که ... » در چنین سیستمی است که ما پس از بررسی میتوانیم ببینیم : آیا مطابقت صفات مشروح در توصیف با منظوری که

فرض کنیم شخصی از يك نقش رنگی بسیار زشت خوشش آمد و آنرا زیبا خواند ؛ تحسین این شخص خود جواب مسئله است، و میتوان بعنوان نمونه فرض کرد ؛ یعنی ما را وارد میکند که تجسس کنیم : این حالت خاص مربوط به چیست ؟ آیا با ما ارتباط دارد یا بامنظورمان ؟ و یا اینکه مربوط به پاره ای از محاسن منظور میباشد که انعکاس آن محاسن در ما ، بشکل تحسین نمودار گشته است ؟

خوبست این موارد را مطالعه نماییم.

برای درك مطلب ، کافست بچند مورد از موارد تحسین نظریه بکنیم تا دریابیم که تحسین کردن نه منحصرأ ارتباط با ما دارد و نه منحصرأ مربوط به منظور ماست ؛ یعنی ، چه در این و چه در آن پژوهش کنیم ، نمیتوانیم انعکاسات مختلفی را که يك منظور در دوشخص ایجاد میکند مشاهده نماییم ؛ و همچنین نمیتوانیم بگوئیم که لازمه يك منظور از نوع معین ، اینست که میباشد حس تحسین ما را تحریک کند ، بلکه ناگزیریم باین نکته تکیه نماییم که : مصدر این تحسین خاص ، برخی از خواص منظور است که موجب تحریک ما در ابراز محاسن شده است .

ما مطلقاً نمیگوئیم و عقیده هم نداریم که : تحسین ما در بسارة يك منظور بخاطر زیبایی آنست ، بلکه کاملاً برعکس آن اعتقاد داریم ؛ ولی چون فعلاً برای شناسائی يك منظور زیبا ، جز از طریق بررسی تحسینی که از آن منظور حاصل میشود ، وسیله دیگری نداریم اینست که هنوز هم این موضوع را مسکوت میگذاریم که : تأثیر خاصی که بعضی از منظورها در ما میکنند ، مربوط بزیبائی آنهاست . (این مطلبی است که بعدها در باره آن سخن خواهیم گفت و مراد ما از این مختصر منحصرأ اشاره به مقصود بعدیمان میباشد .) و فقط بعنوان توصیف میگوئیم : زیبایی به تأثیر خاص برخی از منظور ها اطلاق میشود که ما را بحالت معینی در میآورند ، اطلاق این کلامه بخاطر اطمینان به شناسائی آن زیباییست .



اکنون میتوانیم بگوئیم که .

زیبا شناسی علمی است که بطور کلی در باره زیبا گفتگو میکند . زیبا هم

اند و بالذت و هیچانی مشابه یابه بیان ساده تر بایک خشنودی همسان منظور خودشان را احساس کرده اند .

همینجاست که باید پیشتر دقت کرد : اینها همان دلایل و قوانین کلی است که موجب میشوند يك شیئی در نظر یکی و شیئی دیگر در نظر دیگری زیبا نماید، در حقیقت همین مورد مشترك ، قانون زیباییست ، منتها این مورد مشترك ، از مورد منفرد یا شخصی ، برتر میباشد ، زیرا آن، نمودار کننده يك نفع شخصی است و این، نشان دهنده يك نفع همگانی است ، بهر حال ، موضوعی که باید مورد مطالعه قرار بگیرد همین است .

اکنون اگر بخواهیم بطرز منطقی کار را آغاز کنیم ، ناگزیریم بتمام منظور های زیبا ، یا لاقلاً به بسیاری از آنها نظر بیفکنیم ؛ یعنی این منظورها و تأثیرات آنها را در خود ، از غریب آزمایش بگذرانیم ؛ همچنین ، مجبور هستیم خشنودی تحسین آمیز خود را در برابر آنها تجزیه کنیم ، و اگر لازم شد ، عناصر مشاهده شده را از هم جدا کنیم تا بتوانیم دریابیم که آیا هریک از آنها به تنهایی برای ایجاد همان خشنودی که از مجموع بدست میآید کافیست یا اینکه برعکس اشتراك عناصر مختلف ، برای تأثیر نهائی لازم میباشد .

این بخش نخست برنامه ایستکه ما برای خود طرح کرده ایم .

اینک به آزمایش دو مورد میپردازیم :

۱ - میخواهیم ببینیم برای دریافت دلیل یا مصداق زیبایی قضاوت عمومی درست است یا قضاوت فردی ؟

۲ - میخواهیم بدانیم که ما از ابتدا باید مثل يك حقیقت تجربه شده بگوئیم : اساساً زیبا وجود ندارد ، یعنی يك زیبایی مشترك جهانی در کار نیست ، (زیرا اگر موجود بود مسلماً یگانه مقصد تجسس قوانین همان میشد) و آیا این طریقی معقول است ؟ بنظر ما ، هر کس بهر اندازه که بیک تئوری زیبا شناسی مؤمن باشد باز هم

زیبا نامیده شده جداً صحت دارد یا نه ! زیرا بدینگونه است که قواعد و مقررات و ترکیب ساخته های زیبا ، و مصداق قطعی زیبا شناسی بدست میاید ؛ البته اگر نمونه هایی که از واقعیت بعنوان مثال گرفته ایم چنان باشند که صفات منظور را بخوبی تصریح نمایند ، در اینصورت توافقی میان نظری و واقعیت حاصل میشود و میتوان اطمینان داشت که انطباق یکی بر دیگری کاملاً عملی و درست است .

اما اگر در برابر مثالی قرار گرفتیم که تئوری آنرا مسکوت گذارده است آنوقت تکلیفمان چیست ؟

(۱) نظری جوو پیروانش خواهند گفت : این منظور یا این ساخته زیبا نیست ، و چون واجد صفاتی هم که زیبا نامیده میشوند نمیباشد پس حق ندارید این عنوان را بآن بدهید .

ولی کسانی که آن نمونه را زیبا یافته اند خواهند گفت : این منظور یا این ساخته زیباست و نظری شماست که ناقص میباشد ؛ گذشته از این ؛ شما بچه علتی (صرف نظر از تئوری و توصیف خودتان) عنوانی را که ما بآن داده ایم رد میکنید ؛ این همان مورد کلی است که در تئوری های زیباشناسی متضاد ، که مورد قبول برخی و مردود عده ایست یافت میشود ، و جزاینها که در بالا نشان دادیم نمیتواند باشد ، زیرا حقیقه دشوار است که بتوان یکجا و یکباره توصیف محدودی درباره تمام موارد واقعیت پیدا کرد .

علیهذا راه دیگری جز این نداریم که اساس و بنیاد را زیباشناسی تحلیلی یعنی متکی به تجربه و آزمایش فرض نماییم .



یکی ، بدلالی چیزی را زیبا میداند ، دیگری هم ، بدلالی یک چیز دیگر را زیبا میداند ؛ اگر منظور دومی را به اولی نشان بدهیم ممکن است بگوید : زیبا نیست در حالیکه مسلم است هر دوی آنها کلمه زیبا را در یک معنای مشترك استعمال نموده

هدف نخست :

پژوهش‌نهایی قواعدیست که در يك ساخته یا يك منظور، برای اینکه زیبا باشد باید موجود باشند. در اینصورت زیباشناسی ما با داشتن همین قواعد با هم، ابتدا بساکن، یعنی قراردادیست، و مادر آن، قواعد زیبایی و متدهای اطمینان بخش جهت بوجود آوردن ساخته‌های زیبا خواهیم یافت.

یا اینکه :

به پژوهش قواعد مشترکی میپردازیم که به وسیله منظوره‌های زیبا معمول و متداول گشته اند. در اینصورت، زیباشناسی ما آتی (۱) یا تجربی خواهد بود؛ یعنی ما در این پژوهش اطلاعاتی درباره آنچه موجود است کسب خواهیم کرد نه اینکه مستقیماً قواعدی برای ساختمان آنچه بعداً باید بیاید پیدا خواهیم نمود.

آیا این هر دو یکیست ؟

غیر ممکن است يك دانش حقیقی بتواند قیاس را از استقراء جدا سازد؛ شما بحکم آنکه هر روز می بینید آفتاب طلوع میکند حق دارید نتیجه بگیرید که فردا هم حتماً طلوع خواهد کرد و یا لاقلاً تصور کنید این يك فرضیه بسیار محتملی است. علوم نیز از ترس اینکه مبدا عقیم بمانند نمیتوانند منحصرأ باقیاس سروکار داشته باشند. علم‌ها استقراء که در تحت شرایطی خاص نتیجه از يك جز، به کل رفتن است عنصریست از هر دانش گسترش یافته.

متأسفانه این موضوع در اینجا صدق نمیکند، زیرا اگر یادتان باشد گفتیم که : بنیاد زیباشناسی از تأثیر يك عنصر خارجی بر يك حساسیت انسانی تشکیل شده است؛ پس اگر بخواهیم قواعدی برای ترکیب يك اثر یا يك منظور وضع کنیم، جز به وسیله عناصر خارجی میسر نیست، تازه انعکاس انسانی آن عناصر خارجی هم ممکن است حاصل بشود یا نشود، اما شاید بتوانیم برای اینکه آن انعکاس امکان پذیر باشد، قواعدی جهت منظورها یا آثار وضع نماییم، لیکن مطلقاً نمیتوانیم وقوع پیوستن آن انعکاسات را تضمین کنیم.

غیر ممکن است مستقیماً یا بطور غیر مستقیم بسوی پیشنهاد نخستین ما نگراید؛ زیرا، سر انجام، هر نوع زیبایی را که شما در نظر بگیرید، دارای هیجان یا بهتر بگوییم واجد احساس تحسینی است که نزد بیننده بظهور میرسد، ما به قواعد یا تأثیرات یا مطالبی که در باره آن میگوئید و ماهم تأیید میکنیم کاری نداریم، در این باره مفهوم شما از نظر علمی، تجربی، عینی و ذهنی هر چه میخواهد باشد، فقط همین تحسین شما یگانه دلیل یا مصداق نهائی است. همین است که ما تحقیق تجربی مینامیم و لازم میدانیم جهت پیشرفت کارمان بدان تکیه کنیم، علیهذا شایسته است کار را از همینجا آغاز کنیم زیرا در این مقام است که یگانه پایه مستحکم زیباشناسی بنیان نهاده شده است.

و اما در باره پیشنهاد دوم؛ يك آزمایش بسیار ساده، ثابت خواهد کرد که نه برای وجود داشتن يك زیبایی مشترك جهانی، هیچ وجوبی در کار نیست؛ با اینحال، ما بسیاری از آزمایشهای زیباشناسی را مورد مطالعه قرار میدهیم، و در بند آنهم نیستیم که همه منظورهایمان زیبا شناخته شده باشند؛ بیداست که این يك امر خاص بسیار سهل و ساده است.

همه میدانیم که زیبایی برای همگان نیست، تازه اگر هم باشد، تأثیری در چیری یا موردی ندارد، یعنی نه در تجربیات ما تأثیر دارد و نه در نیازی که ما به مشترك بودن زیباییهایمان خودشان داریم.

بدین مناسبت پیشنهاد دوم ما، در توضیحی که بعنوان نتیجه خواهیم گرفت مطلقاً نمیتواند دخالتی داشته باشد.



باز به بررسی دو مسئله معین (كمك کننده) دیگر میپردازیم.

نخست بینیم چه نوع زیباشناسی را باید انتخاب کنیم؛ زیرا به فرض اینکه همه را یکسان بگیریم باز هم میتوانیم دو هدف پیشنهاد کنیم:

هدف نخست :

پژوهش‌نهایی قواعدیست که در يك ساخته یا يك منظور، برای اینکه زیبا باشد باید موجود باشند. در اینصورت زیباشناسی ما با داشتن همین قواعد بازمه، ابتدا بساکن، یعنی قراردادیست، و مادر آن، قواعد زیبایی و متدهای اطمینان بخش جهت بوجود آوردن ساخته‌های زیبا خواهیم یافت.

یا اینکه :

به پژوهش قواعد مشترکی میپردازیم که به وسیله منظوره‌های زیبا معمول و متداول گشته اند. در اینصورت، زیباشناسی ما آتی (۱) یا تجربی خواهد بود؛ یعنی ما در این پژوهش اطلاعاتی درباره آنچه موجود است کسب خواهیم کرد نه اینکه مستقیماً قواعدی برای ساختمان آنچه بعداً باید بیاید پیدا خواهیم نمود.

آیا این هر دو یکیست ؟

غیر ممکن است يك دانش حقیقی بتواند قیاس را از استقراء جدا سازد؛ شما بحکم آنکه هر روز می بینید آفتاب طلوع میکند حق دارید نتیجه بگیرید که فردا هم حتماً طلوع خواهد کرد و یا لاقلاً تصور کنید این يك فرضیه بسیار محتملی است. علوم نیز از ترس اینکه مبدا عقیم بمانند نمیتوانند منحصرأ با قیاس سروکار داشته باشند. علیهذا استقراء که در تحت شرایطی خاص نتیجه از يك جز، به کل رفتن است عنصریست از هر دانش گسترش یافته.

متأسفانه، این موضوع در اینجا صدق نمیکند، زیرا اگر یادتان باشد گفتیم که : بنیاد زیباشناسی از تأثیر يك عنصر خارجی بر يك حساسیت انسانی تشکیل شده است؛ پس اگر بخواهیم قواعدی برای ترکیب يك اثر یا يك منظور وضع کنیم، جز به وسیله عناصر خارجی میسر نیست، تازه انعکاس انسانی آن عناصر خارجی هم ممکن است حاصل بشود یا نشود، اما شاید بتوانیم برای اینکه آن انعکاس امکان پذیر باشد، قواعدی جهت منظورها یا آثار وضع نماییم، لیکن مطلقاً نمیتوانیم وقوع پیوستن آن انعکاسات را تضمین کنیم.

غیر ممکن است مستقیماً یا بطور غیر مستقیم بسوی پیشنهاد نخستین ما نگراید؛ زیرا، سر انجام، هر نوع زیبایی را که شما در نظر بگیرید، دارای هیجان یا بهتر بگوئیم واجد احساس تحسینی است که نزد بیننده بظهور میرسد، ما به قواعد یا تأثیرات یا مطالبی که در باره آن میگوئید و ما هم تأیید میکنیم کاری نداریم، در این باره مفهوم شما از نظر علمی، تجربی، عینی و ذهنی هر چه میخواهد باشد، فقط همین تحسین شما یگانه دلیل یا مصداق نهائی است. همین است که ما تحقیق تجربی مینامیم و لازم میدانیم جهت پیشرفت کارمان بدان تکیه کنیم، علیهذا شایسته است کار را از همینجا آغاز کنیم زیرا در این مقام است که یگانه پایه مستحکم زیباشناسی بنیان نهاده شده است.

و اما در باره پیشنهاد دوم؛ يك آزمایش بسیار ساده، ثابت خواهد کرد که برای وجود داشتن يك زیبایی مشترك جهانی، هیچ وجوبی در کار نیست؛ با اینحال، ما بسیاری از آزمایشهای زیباشناسی را مورد مطالعه قرار میدهیم، و در بند آنهم نیستیم که همه منظورهایمان زیبا شناخته شده باشند؛ پیدا است که این يك امر خاص بسیار سهل و ساده است.

همه میدانیم که زیبایی برای همگان نیست، تازه اگر هم باشد، تأثیری در چیزی یا موردی ندارد، یعنی نه در تجربیات ما تأثیر دارد و نه در نیازی که ما بـمشترك بودن زیباییهایمان خودشان داریم.

بدین مناسبت پیشنهاد دوم ما، در توضیحی که بعنوان نتیجه خواهیم گرفت مطلقاً نمیتواند دخالتی داشته باشد.



باز به بررسی دو مسئله معین (كمك کننده) دیگر میپردازیم.
نخست بینیم چه نوع زیباشناسی را باید انتخاب کنیم؛ زیرا به فرض اینکه همه را یکسان بگیریم باز هم میتوانیم دو هدف پیشنهاد کنیم:

موارد مشابه، طرق بسیار متعددی جهت خطوط دادن زیبایی بدنه یافت میشود، ولی بیک تغییر خاص، آیا ما باید مطالعه خودمان را فقط با آنچه هست محدود کنیم یا در آنچه باید باشد؟

هوید است، ما، هم در آنچه هست مطالعه میکنیم و هم در آنچه باید باشد تصمیم میگیریم؛ زیرا این یگانه طریقی است که شانس رسیدن زیبایی را بما تفویض میکند و جز اینهم طریق مساعد دیگری نمیشناسیم لیکن با تمام این احوال، هیچ چیز هم بما اطمینان نمیدهد که مسلماً این طریق، شانس را نصیب ما میسازد. در هر حال ما نمیتوانیم بحث خودمان را منحصر با آنچه باید باشد متکی و استوار سازیم، مگر اینکه کما بیش، در چند مورد خاص نیز، به داوری بپردازیم. در مبحث مربوط به مطالعه ذوق، جدی تر روی این موضوع مهم بحث خواهیم کرد.



اکنون هدف دوم را مورد مطالعه قرار میدهیم. اگر تمام منظوره‌های زیبا را دقیقاً از مد نظر بگذرانیم، این واقعیت بدست می‌آید که: گروهی از منظورها هستند که واجد نظم معینی میباشند و ما لفظ زیبا را کاملاً بطور طبیعی در توصیف آنها استعمال میکنیم؛ این کلمه علاوه بر آنکه وصف حال آن منظورهاست بیان احوال خود ما نیز هست.

دسته دیگر، با گروه نخستین، اندکی متفاوت است، یعنی، ما پس از تحلیل منظوره‌های این دسته در میابیم که خشنودی بدست آمده، هم‌ردیف، یا همسایه با آن شعفی است که از منظوره‌های گروه نخستین حاصل شده است. در اینجا سستکه، احتمالاً بخاطر تمایل به تعمیم زیبایی، کلام ما با آنها نیز عنوان زیبا را میبخشد. حالا میخواهیم بدانیم اگر با چنین موردی روبرو گشتیم چه باید بکنیم؟ به چه مجوزی از ورود آنها در قلمرو زیباشناسی جلوگیری نمائیم؟

ما ناگزیر هستیم بخاطر تعمیم زیبایی، و بحکم شباهتی که این قبیل منظورها با گروه نخستین دارند آنها را نیز همانطور که واقعیت هم نشان میدهد زیبا بنامیم،

حالا ، مثال دیگری در يك مورد تاحدی مشابه میآوریم .

تصور میکنیم موضوع ترس بی مناسبت برای مطالعه نباشد .

ترس ، يك انعكاس انسانیتست که از حوادث خارجی ایجاد میشود ؛ ما میتوانیم ترس را از طریق تجزیه و تحلیل آن مطالعه کنیم ؛ در علل موجوده در منظورها و یا حوادثی که معمولاً سبب ترس میشوند به پژوهش پردازیم ؛ هویداست که نتیجه پژوهش ما باید بایک موضوع تجربه شده مطابقت پیدا کند ، پس لازم است موردی را (چه پدیده ای یا چه انسانی هر چه میخواهد باشد) بعنوان شاهد مثال اختیار کنیم که لاقلاً یکبار موجب ترس آدمی شده باشد .

نخست میخواهیم ببینیم که : چه کارا کترهائی باید یک پدیده داشته باشد تا موجب ترس گردد ؟

جوابی که میتوانیم بدهیم اینست که : هیچ کارا کتری ، زیرا آنچه ما حق داریم بگوئیم اینست که : اگر فلان پدیده سبب ترس میشود بدین علت است که دارای فلان کارا کتر یا حالت و یا فلان شرایط و یا فلان دسته از شرایط میباشد ؛ وای شما حق ندارید پیش گوئی کنید فلان پدیده بدلیل اینکه واجد فلان حالت است حتماً موجب ترس همه و یا لاقلاً سبب هراس یک نفر خواهد شد ، زیرا ممکن است موردی بیش نباشد که انسانی از آن پدیده با اینکه قادر بر رساندن همه است نهراسد ؛ پس میتوان چنین گفت : چون این نمودهها بطور کلی چنین ساخته شده اند معمولاً موجب هراس شخص یا اشخاص گردیده اند ،

زیباشناسی نیز همانند همین مثال است و به همین دلیل است که هرگز و مطلقاً نمیتواند قرارداد دادی باشد .

مسلم است که نکات مشترکی میان منظورهای زیبا یافت میشود و هویداست برای زیبا بودن لازم است که منظور آزموده ، واجد پاره ای صفات کلی و سنجایی ویژه باشد ؛ لیکن این منظور آزمایش شده ، برای اینکه زیبایی را بطور قطع و یقین بذهن ما خطوط دهد ، به تنهایی کافی نیست .

در هر حال تجربه ، راه و روش مختلفی ارائه میدهد و ثابت میکنند که در این

پس از این مطالعه ، بزودی متوجه میشویم که يك قسمت اعظم از منظوره‌ای
 زیبا در ساخته‌های هنری و قسمت اعظم دیگرش در طبیعت یافت میشود .
 علی‌هذا ، اغلب ناگزیریم که در مباحث خود از هنر و طبیعت گفتگو بمیان
 بیاوریم . در اینصورت ، نخست باید این دو کلامه را از نظر مفهوم ، کاملاً تصریح و
 آشکار کرد و مخصوصاً باید حدود استعمال و معنای آنها ، و صفت ویژه مفهومی را
 که افاده میکنند هویدا ساخت . این کاری است که از هم اکنون در باره هنر انجام
 میدهیم و اندکی پس از آن در مورد طبیعت نیز مرعی خواهیم داشت .

ولی، ضمناً میدانیم که همین صفات، از نظر شباهتی که با منظور اصلی دارند مطالعه ما را مغشوش مینمایند و سبب میشوند که ما بسوی بن بست و فرضیه‌های خطا، رهنمون گردیم.

تکلیف چیست؟ مسئله جدّاً لاینحل است؛ زیرا یگانه وسیله امکان‌پذیری که ما جهت توصیف این مفهومات مشابه داریم، همین لغات مشابه است؛ در حالیکه باید بهمان اندازه که توجه بخود زیباییها داریم، برای این وجه تشابه‌ها و همنامهای زیبایی نیز توجه داشته باشیم.

اکنون اگر، همانگونه که قبلاً هم اشاره کرده‌ایم، با توجهی کامل، به تحلیل مابینگرید، ممکن است بفکاتی که یادآور شده‌ایم برخورد نمائید؛ ما، با وارد کردن آنچه زیبا نامیده میشود در زمینه زیبا شناسی، میتوانیم بآسانی هیچانهای مختلف، شادیه‌ها، خشنودیها (ومواردی از همین قبیل) را از یکدیگر جدا کنیم و در زیررایتی، مرتب و منظم بنمائیم.

چنانچه سخن بدرازا کشید باکی نیست زیرا اگر ما را بسوی کشف این مسائل هدایت کند سود برده‌ایم.



باز بر راه خود ادامه میدهیم.

منظورهای زیبا و اندیشه‌های زیبا را از هر کجا هستند جمع آوری میکنیم و در معرض نمایش قرار میدهیم و عناصر منظورها را مجزا مینمائیم، و به تجزیه هیچانها، لذتها و شادیه‌های ستایشگر خود میپردازیم؛ اینچنین است که اگر دچار اشتباه نشده باشیم آشکارا خواهیم دانست که از چه گفتگو میکنیم.

برای اینکار، ابتدا از خاطرات خودیاری میجوئیم، سپس به بررسی تمام مراتب تفکر، تمام منظورها، و اشیائی که تا حدی بتوان زیبا نامید میپردازیم؛ در این پژوهش است که ما بسیاری از زیباییها، از قبیل: تصویری زیبا، افتاب غروب‌ی زیبا، رنگی زیبا، رفتاری زیبا، راهی زیبا، مزرعه گندمی زیبا، حل‌یك مسئله هندسی زیبا، کوهی زیبا، اندیشه‌ای زیبا، زنی زیبا و حتی يك ناخوشی، يك قندگیر و بسیار چیزهای دیگر زیبا برخورد میکنیم.

اکنون ، چون به جمله هنرهای زیبا، رسیدیم، لازم است بدانیم که : ا در عناصری پیوسته ، همجنس ، یا غیر همجنس به نیروی فراست و ذوق آدمی در يك مجموعه گرد آیند ، همواره هنرهای زیبا را تشکیل میدهند .

این همانست که مادر همه جا بعنوان ساختمان هنری معرفی مینمائیم .
اکنون ببینیم شرط لازم و کافی برای يك ساختمان یعنی ساختمانی که در قلمرو هنر است چیست؟

صمیمانه باید بگوئیم : شرط لازم و کافی آنستکه پیش از وقت کاملاً مشروط و تعیین شده (یعنی فرمایشی) نباشد ، و مخصوصاً باید ساختمان ، یا قسمتی از آن که منظور نظر است ، نتیجه انتخاب شخص سازنده باشد .
کوشش ما بر اینستکه ، فعلاً حدود قلمرو هنر را در آنچه مربوط به ساخته های هنری است نشان بدهیم - باین مثال خوب توجه کنید :

يك طراح ، بوسیله ابزار ، میخی را طرح میکند :
اگر از روی يك طرح آماده که خطوط اصلی ، جوانب و الوان آن معین و آشکار است طرح را بوسایلی برگردان نماید ، این طراح کاری جز يك و گرده برداری ، نکرده ، و مسلم است که این کار از قلمرو هنر خارج است .
اگر بدون گرده برداری ، آن طرح آماده را ، عیناً استنساخ کند ، تا حدی میتوان گفت هنراست .

اگر با ابزار طراحی ، از قبیل : گونیا ، برگار و غیره کپی کند ، ولی با این شرط که این استنساخ از روی طرح نباشد ، بلکه از روی يك میخ واقعی فلزی صورت پذیرد ، آنگاه میتوانیم فکر کنیم که تازه وارد مرحله هنری شده ایم .
حالا قدمی جلوتر میگذاریم ؛ اگر ، بجای ابزار ، که در ترسیم خطوط و زوایا ، قسمتی از آزادی او را سلب میکنند با دست خالی آن میخ را کپی نماید ، باز هم پیشرفت بیشتری در قلمرو هنر کرده ایم .

خلاصه اگر بجای کپی کردن يك میخ ، که رویه مرفته مقدار کمی از آزادی او را بگیرد ، طراح ما ، بتواند سروتن مدلی را با گچ مجسمه سازی کند ، آنوقت

فصل دوم

هنر

قبل از هر چیز لازم است تصریح شود که هنر چیست ، زیرا بسیاری از زیبا شناسان بدون تصریح این موضوع ، آنرا اساس مطالعه خود قرار داده اند . بعقیده ما ، تاکنون کلمه‌یی از این بدتر توصیف نشده و از این مبهم تر برجای نمانده و از این بغرنجتر استعمال نگشته است .

بدین مناسبت نخست باید ببینیم : هنر چیست ؟

ما فعلا این موضوع ها را که : آیا هنر بازیست ؟ یا يك احتیاج طبیعی آدمی است ؟ یا مصرف قوای زاید فعاله است و یا فرمی از نیروی شهوانیست ؟ مسکوت میگذاریم و فقط باین میپردازیم که : ببینیم هنر چیست نه اینکه چرا هست ؟ پس در اینجا ، ماکاری نداریم که از هنر توصیف مستبدانه و دلخواهی کنیم و مقرراتی جهت استعمال آتی این کلمه وضع کنیم ، بلکه مطالعه ما مربوط به تشخیص خصلتی است که این کلمه با آن مطابقت دارد .

لفظ هنر ، بطور اعم ، موارد استعمال عدیده دارد ؛ یکوقت . شناسائی جمیع قوانین عملی مربوط به يك کار را هنر انجام دادن آن کار میگویند . یکوقت هم هنر بر ابداعات یا در ستر بگوئیم بر ساخته‌های آدمی اطلاق میشود .

چون به لفظ « ساخته‌های آدمی » برخورد کردیم ، لازم است بدانیم که : گرد آوردن عناصر مختلفی را در يك زمینه یا يك واحد ؛ ساخته آدمی گویند ، همچنانکه با اندك توجه بشعر ، موسیقی ، نقاشی و رقص ، که ما مقدماً آنها را در اینجا وارد قلمرو وسیع هنر کرده‌ایم میتوانیم بچگونگی ایجاد این این ساخته‌های آدمی که به هنرهای زیبا نامیده میشوند آگاهی بیابیم .

حل ، آنستکه غیر اجباری است ، یعنی نتیجه انتخاب کسیست که قضیه را حل کرده است و مسلم است این اثر ، یا طریقه اثبات ، در قلمرو هنر جای دارد .

دو مثالی که آوردیم نشان میدهد چگونه دید گاه ما ، در قلمرو هنر گسترش مییابد ، و در آن هنگام که قصد داریم هنر را بطور محسوس توصیف کنیم چقدر نیازمند بدست آوردن همین دید گاه هستیم .

در همین هنگام است که وقتی از کارهای ویژه و منحصر هنری سخن میگوئیم با کارا کتر هنر ، بوجهی کاملتر برخورد مینمائیم ، و با طبع خلاق و آزاد هنرمند که مهمترین عنصر ، یایگانه رکن مهم ایجاد يك ساخته هنری در زمینه نقاشی یا موسیقی یا ادبیات میباشد ، آشنائی پیدا میکنیم .

هر نمونه ای که میل دارید انتخاب کنید ، در تمام آنها خواهید دید : بهمان نسبت که از آزادی موثر کم شده ، از ارزش هنری اثر نیز کاسته شده است .
مثلاً : کار شاعری را که معمولاً بخلق اناری میپردازد که در قلمرو هنر میباشد مورد مطالعه قرار بدهیم .

اگر قطعه ای را بخاطر قوافی معین ساخته است ، قافیه پردازی بیش نیست و خودتان احساس میکنید که از هنر بدور است .

اگر وی را در بحر یا افعالی محدود سازید ، یعنی موضوعی مانند مسابقه های مطبوعات سرگرم کننده در برابرش بنهید ، بهمان نسبت که این محدودیت زیادتر باشد افتراق از هنر نیز زیادتر خواهد بود .

بهر حال اگر در جمیع نمونه ها و امثله تعمق کنیم ، ملاحظه خواهیم کرد که : همیشه يك کارا کتر کلی در تمام آثار مختلفی که تحت عنوان هنر شناخته میشوند موجود میباشد که منحصرأمر بوط به همین نوع آثار هنری است .

اکنون از گفته های خود این نتایج را استخراج میکنیم :
مقبول بودن هر اثر هنری در این نیست که دارای خاصیتی است ، بلکه در این

یقین است که کاملاً در قلمرو هنرمیباشیم .

ملاحظه کنید ، با آزادی بیشتری که بتدریج به طراح دادیم و شعاع عمل ، یعنی آزادیش را در انتخاب وسیعتر و زیادهتر کردیم . بهمان نسبت رفته رفته او را « بارورتر » و « هنرمندتر » معرفی نمودیم .
 يك مثال دیگر میاوریم :

وقتی شما به اثبات يك قضیه هندسی میپردازید ، يك كار علمی انجام میدهید نه يك كار هنری ؛ زیرا ، سخن ، و دلایل بی در پی شما ، وابسته به روشی معین ، و متکی به دلایلی آماده شده است ، و تازه اگر هم طرق مختلفی برای اثبات قضیه نشان بدهید باز همه یکسانند ، یعنی تمام از يك نقطه معین شروع میشوند و بيك نقطه معین دیگر میرسند ، فقط کار شما در اینجا ، دگرگون کردن ترتیب عناصر آنهاست ، و در حقیقت بهمین جهات است که منطق شما يك منطق درست و پیوسته بنظر میآید .
 لیکن برعکس :

طریق حل دیگری ممکن است پیدا شود که خود شما بی اختیار بگوئید :
 « چه راه حل قشنگی است » (بدون شك ، مقصود شما از ادای این کلمه ، آنستکه حل قضیه به شیوه هنری صورت گرفته است .)

حالا میخواهیم ببینیم : آیا اختلافی میان آن اثبات و این یکی که شما را تحريك به اظهار لفظ قشنگ کرده است وجود دارد یا نه ؟

قدر مسلم آنستکه : اختلافی موجود میباشد ، زیرا شما در حل این مسئله دخالت يك سلسله وقایع را مشاهده میکنید که بر طبق معمول انتظار نمیرفت وارد صحنه شوند . در این مورد ، یعنی در مورد وارد کردن یا نکردن این وقایع ، کاشف مسئله ، پای بند جبر نبوده بلکه اختیار کامل داشته است ؛ همین آزادی ، و همین سهم شخصی است که با حل مسئله در آمیخته و به نیکوئی انطباق حاصل کرده است و هویدا است اگر عناصر خارجی را دخالت نداده بود هرگز حل قضیه چنان از آب در نیامد که شما بفکر استعمال کلمه قشنگ در باره آن بیفتید . کاراکتر ویژه این طریق

و سپس آنچنانکه میل اوست آنها را بهم بیامیزد و غذائی مطبوع فراهم نماید، هنر آشپزی در این باره عنوانی بامسمی است، و در غیر این صورت مطلقاً بی معناست. بهمین گونه است در مورد هنر مهندسی؛ یعنی، آن مهندس مجرب و کار آزموده‌ایکه از میان اختیارات عدیده خود جهت حل هریک از قضایا، راه حلی بر حسب اراده و میل خود برگزیند يك کار هنری انجام میدهد زیرا اگر غیر از این بود، یعنی تمایل خود را در انتخاب دخالت نمیداد، بحث از صورت هنری خارج میشد و وارد مبحث علم مهندسی میگردد.

در جمیع موارد، هر قدر هم که متعدد یا پیش پا افتاده باشند مانند: هنر ترکیب باقیمانده خوراکیها، یا هنر پدر بزرگ بودن، و غیره... همواره این اندیشه انتخاب شخصی در ایجاد ساختمان یا انتخاب هر وضع دیگر دخالت دارد.

پی‌یر لافیت (۱) در پژوهشی که درباره فاوست (۲) نموده بر حسب اتفاق، این کارا کتر آزادمنشی هنر را، تشریح کرده است، یعنی: آنچه او بعنوان اختلاف میان علم و هنر بیان نموده است در حقیقت همان کارا کتر ویژه هنر میباشد.

(ماهم، بر همین رانیم، و می‌پنداریم جز اینهم نمیتواند باشد. مثلاً شما دولیست دارید که در هریک نام چیزهائی شبیه بهم را نوشته‌اید، (۳)، هریک از این دولیست واجد کارا کتر ویژه‌ایست که میان اسمی همان لیست مشترک میباشد؛ اگر شما بخواهید اختلاف میان دولیست را تشریح کنید، چاره جز این ندارید که کارا کتر هریک از آنها را نمودار سازید؛ بنابراین شما برای هریک از لیستها با تکلی نامهائی که در هر کدام از آنها جمع آوری شده است، کارا کتری مشخص کرده‌اید.) باید متوجه بود که اینجا يك کار فکری صورت گرفته است.

پی‌یر لافیت مینویسد: اختلاف میان هنر و علم بسهولت هویدا میگردد؛ زیرا در علم موضوع، فارغ از هر انتخاب آزاد است، و بوسیله عناصر عینی نمودار میشود؛ هدف علم، در هر حال شناختن قوانین واقعی نموده‌ها و موجودات میباشد، و این شناسائی بوسیله ساختمانهای عقلانی که تابع مشاهدات قطعی هستند صورت

است که واجد ساخت (۱) میباشد، یعنی بیشتر از اینجهت مقبول است که واجد کارا کتریست مربوط به ساخت غیر اجباری، نه خاصیت.

تعریف يك اثر هنری در حقیقت بر جسمی است که میتواند براحتی بدان اثر الصاق کرد تا بتوان آنرا در ردیف آثار دیگری که از نظر ساخت به آن شبیه هستند وارد کرد.

نکته ای که نتایج این نامگذاری یا رده بندی را کاملاً هویدا و محدود میسازد اینست که: این آثار چیزهای قابلی نیستند و خاصیتی هم ندارند.

کلمه هنر برخلاف يك عقیده بسیار شایع، بهیچوجه بريك هنر توفیق یافته، یا يك ساخت زیبا، یا يك اثری که قابلیت انتقال هر نوع هیجانی را داشته باشد و بذوق ما نیز خوش بیاید دلالت نمیکند؛ بلکه وقتی اظهار میکنیم فلان اثر در قلمرو هنر است، میخواهیم خیلی ساده بگوئیم که مثلاً نمیتوانیم آنرا در قلمرو علم بحساب بیاوریم.

در تعریف این موضوع که انتخاب در کار است، مطلقاً نخواستیم بگوئیم که این انتخاب حتماً باید خوب باشد یا زیبایی را بخاطر بیاورد یا لذتی را ایجاد کند. بلکه میباید بطور قطع و یقین تعریف هنر را از تعریف زیبایی جدا کرد.



اکنون شایسته است ببینیم، آیا این مفهوم هنری، بر تمام طبقات و موارد امکان پذیر، قابل انطباق هست یا نیست؟

مثلاً بدن نیست ببینیم در موارد عادی، مانند: هنر آشپزی، یا هنر مهندسی، این مفهوم صادق است یا نه؟

اگر آشپزی که بر موز این فن آگاه است، با مسئولیت خود، موادی را انتخاب کند

۱ - وقتی در برابر اثری یا طبیعتی زیبا قرار میگیریم بی اختیار میگوئیم: «چه خوش ساخت است» یا «چه خوب ساخته شده» یعنی تحت تأثیر مهارت یا هنری که در ساختن آن (نه در شکل یا پیکر آن) بکار رفته قرار میگیریم؛ البته میتوانستیم کلمات «خوش کار» یا جمله «چه خوب کار شده» یا «چه بافت خوبی دارد» را بگذاریم، ولی چون لفظ ساخت که بجای Fabrication گرفته شده است بهتر افاده معنای کلی را میکند آنرا برگزیدیم. (مترجم)

برخی از زیباشناسان ، بویژه متقدمان ، از نظر دیگری ، مغایر با آنچه ما تاکنون گفته‌ایم این دو موضوع ، یعنی هنر و زیبایی را مشخص کرده‌اند .

گروچه (۱) معتقد است : (بزعم زیباشناسی باستانی) ، غالباً يك واقعه هنری بايك زیبایی ، یا يك تقلید با محتویش ، بطور وضوح از یکدیگر متمایز و مشخص هستند . « ارسطو در کتاب بوتیکیای (۲) خود مینویسد : اشیائی که در طبیعت موجب تنفر ما هستند مانند هیكل حیوانات کربه و خطرناك یا نعل انسانى بالاشه حیوانى ، آنگاه که بر پرده نقاشی منتقل گردید ، مورد علاقه ما واقع میشوند . پلوتارک (۳) در رساله‌ای اصرار دارد ثابت کند که : اشیاء هنرى ، از اینرو که زیبا هستند مورد پسند ما نیستند بلکه چون شبیه میباشند مورد پذیرش ما قرار میگیرند . بنابراین اگر آنچه را که در طبیعت زشت است ما بیارائیم و آرایش و پیرایش دهیم خیانت به تناسب و شباهت کرده‌ایم . خلاصه ، بدینسان نتیجه میگیرد که : « زیبا چیزىست ، و زیبایى تقلید ، چیز دیگرى . . . »

فقط ، مکتب فلوپتین (۴) است که توانسته میان این دو قلمرو مجزا ، اتحادی باینصورت برقرار کند : زیبا و هنر ، هر دو متفقاً بیک کار واحد میپردازند ، و خیال نکنید که این کار واحد ، بوسیله حلول کامل مفهوم مبهم زیبایى افلاطونى ، در مفهوم صریح هنر ، حاصل شده است ، نه ، بلکه این عمل ، بوسیله معلوم ، در نامعلوم ، یعنی هنر در زیبایى انجام یافته و بهمین دلیل است که از این پس ، يك بصیرت جدید ، بطریق ذیل حاصل میشود : زیبا و هنر ، هر دو بجزی مبدل گشته‌اند که میتوان آنها را بعنوان سودای عرفانى ، و علو روحانى تعبیر کرد .

بنظر ما ، تشخیص اخیر ، بکار هر گونه مطالعه تحلیلى صریح میخورد ، یعنی در این سنخ تشخیص است که ما میتوانیم ، هم هنر را بدون زیبایى مشاهده کنیم و هم باز زیبایى توأم ببینیم ؛ و از این گذشته مسلم است که زیبایى هم در هنر و هم در جاهای دیگر ممکن است موجود باشد .

اکنون ، با این وضع ، چگونه میتوانیم مطالعه هنر را با زیبایى بموازات

میپذیرند، گذشته ازین، چون هدف و مقصد علم، پیش بینی و دگرگون پذیری بی تردید این مشاهدات است، پس کار شعوری، جدأ محدود و معین میگردد، یعنی در امور علمی، مغز ما تابع توالی حوادث و فعالیت هستی موجودات میباشد، بنابراین، آزادی، به آن معنایی که در هنر وجود دارد، در علم موجود نمیشد.

هنرمندان و سازندگان، به این کارا کتر اساسی آزادی در هنر، پی برده اند. اینک، چند نمونه دیگر نشان میدهم:

بودلر (۱) در همین زمینه چنین ابراز نظر میکند: «بعض اینک شروع بکار میکردم، میدیدم نه فقط از مدل درخشان و سحرانگیز خود دور میشوم، بلکه، در می یافتم کاری میکنم که بطور شگفت آوری مخالف آن مدل تصادفیم میباشد. پیداست این موضوع برای شاعری چون من، که بزرگترین افتخارش اینست که میتواند طرحی را که ریخته توسعه دهد، بسیار تحقیر کننده است.»

کانت هم در این زمینه چنین نوشته است: «در حقیقت، عنوان هنر را باید بچیزهایی عطا کرد، که به آزادی بوجود آمده اند، یعنی مخلوق اراده ای هستند که برهان و منطق هادی آن میباشد.»

گروس (۲) نیز همین عقیده را دارد، و در احساس آزادی، کارا کتر ویژه هنر را مشاهده میکند.

سنت بو (۳) هم در موضوع «مادام بواری (۴) چنین ابراز نظر مینماید: «سازنده یا هنرمند از آغاز تا پایان، بروفق خواست دل خود کار میکند.»

رمی دو گورمون (۵) نیز در همین زمینه مینویسد: «من گه افتخار دارم آنچه دلم میخواهد مینویسم.»

بنابراین، از این پس، هنر را بعنوان يك کارا کتر عام، یعنی عاری از صفت خاصی فرض میکنیم که از ساخته های کسانی حاصل میگردد که در آنها عناصر ارادی موجود میباشد، یعنی ساخته ها معطوف به آزادی سازنده هستند.

بطور خلاصه: نشان هنر، چیزی جز نشان آزادی هنرمند نیست.



احتمال دارد تمام این مسائل که متفقاً کارا کترهای هنر را بنیان گذاری می کنند انگیزه این امر باشند . زیرا :

هنر ، اجازه میدهد اختیارات و قوایش را ، حتی خارج از واقعیت های وجود بکار بیندازند .

مهمترین کارا کتر هنر اینست که اجازه میدهد هنرمند و دوستار هنر ، بتحریر يك قسمت اعظمی از نیروهای فعاله ما اقدام کنند .

هنر ، این مخلوق آزاد ، یعنی یگانه وسیله بلاغت قابل ستایش ، شاید تنها عاملی است که اجازه میدهد هیجانهای يك انسان به انسانی دیگر منتقل گردد .

و خلاصه متوجه میشویم که : حاصل جمیع این مطالب ، هم شامل ساخته هائیت در قلمرو هنر میباشد و هم شامل تمام دلایلی است که موجب میشوند ما این ساخته ها را متعلق به هنر بدانیم .



شاید باز هم از ما پرسند: چرا هنر را فقط به ساخته آدمیان محدود میکنید ؟ مگر زندگی يك انسان ، با کلیه جنبش های روزانه اش نمیتواند واقعاً يك ساخته هنری باشد ؟ برای چه معنای این کلمه را که در آغاز آنقدر وسیع بود چنین محدود میسازید ؟

حقیقت را بخواهید این موضوع چندان مهم نیست ، زیرا ما معتقدیم ، اگر خودمان را فعلاً بواقعیت استعمال واژه ها (یعنی الفاظی که ساده ترین معنای متعارف را افاده میکنند) نزدیک بکنیم ، بهتر است ؛ به بیان دیگر ، اگر اصلاً لفظ هنر را در مورد خاصی بکار ببریم که مربوط بچگونگی يك ساخت انسانی باشد (اعم از مادی یا شعوری) مناسب تر خواهد بود .

گذشته از این ، مخالف هم نیستیم این کلمه را حتی در مورد جمیع واحدهائی از هر نوع ، مثلاً واحدهای زمانی نیز استعمال کنیم . باز هم تکرار میکنیم : چون صفت خاص رموزی برای این لفظ قائل نیستیم ، مطلقاً زبانی نمی بینیم که آنرا در قلمروهای مختلف نیز ، جهت کارهائی که شبیه بساخت انسانی نیستند بسط استعمال بدهیم .



ممکن است اشخاصی بگویند : آنچه را که گفتید قبول کردیم ، ولی آخر نتیجه‌اش چیست ؟ شما ، هنر را بزعم خودتان توصیف کردید ، حالا بگوئید ببینیم ، این هنر از کجا می‌آید ؟ برای چه وجود دارد ؟ - خلاصه ساخته‌های هنری برای ارضای کدام يك از نیازمندیهای آدمیان میباشد ؟ مشکل واقعی همینجاست .

همانطور که پیش از اینهم اشاره کردیم ، در این پریشانی بی نظیر ، اغلب تئوری‌ها نتوانسته‌اند موضوع زیبایی را از یکدیگر تفکیک کنند و حتی ادراک نمایند ؛ بلکه غالباً در يك موضوع ، کارا کتر موضوع دیگری را تجسس کرده‌اند .

برخی از تئوری‌ها (مانند تئوری بازی ، از آگوست کنت (۱) یا از اسپنسر (۲) یا از گران آلن (۳) و یا از بن (۴)) تحت عنوان واقعیه زیباشناسی اندکی در هنر بمطالعه پرداخته‌اند ؛ لیکن رویهم‌رفته از بحث زیبایی احتراز جسته‌اند ؛ پیدا است که آنها ، هنر و زیبایی را تا حدی شبیه بهم ، یا آمیخته یکدیگر انگاشته‌اند ؛ بهمین دلیل نتوانسته‌اند بحل مسئله زیبایی و هنر ، و زیبایی مستقل از هنر (یعنی آن زیبایی که در طبیعت موجود است) توفیق یابند .

مسائلی که تکیه‌گاه زیباشناسی می‌باشند عبارتند از :

یکی ، مسئله استعمال واژه‌ها ، و دیگری توجه به واقعیت

مسلم است این مسائل را نمیتوانیم همانطور مطرح نمائیم ، که مثلاً مسائل

که پیش بفرنچ و مبهم روانشناسی یا تاریخ یا جامعه‌شناسی را مطرح میکنیم .

بهر حال ، دردنبالۀ طرح این مسائل ، سودمند است ببینیم : چرا مردم قسمتی

از نیروی فعالۀ خود را صرف هنرها مینمایند ؟ - آیا بمنظور بازی است ؟ - یعنی ،

صرفاً بخاطر بکار و داشتن بی ثمر نیروهای فعاله ، یا توانائی‌ها و یا اعضای جسمانی‌شان

میباشد ؟ یا بقصد بیان و بلاغت و انتقال هیجاناتشان صورت میپذیرد ، و یا اصلاً متکی

به دلایل دیگری است ؟

لذتی کاملاً بی‌شائبه است .

بطور مثال می‌گوئیم : دلیل التذاذ ما از اصوات ، یا رنگها ، یا حتی روایح خوش ، در حقیقت بر اثر يك تمرین یا ممارست ساده ، یا بازی یکی از اعضای بدن ماست که بدون هیچگونه سود آشکاری صورت می‌گیرد .

گویو (۱) در بحثی که در این باره میکند ، پیشنهاد خود را در اطراف این تئوری ، چنین پایان می‌دهد : « هنر است که باید مازاد قوای بکار نرفته ما را در زندگی جاریمان بفعالت وادارد ، از این طریق است که نیروی زندگی ما دو برابر و سه برابر خواهد شد ، و يك زندگی نامرئی و تصویری بر زندگی واقعیمان افزوده خواهد گشت و بوسیله همین حیات تصویری به ابراز و انتشار احساساتمان بطور وسیعی توفیق خواهیم یافت و احساسات بکار نیفتاده را تلافی خواهیم کرد ، و خلاصه ، پی خواهیم برد که : هنر ، این وسیله تجمل تصور ، مثل نان روزانه مورر احتیاج مبرم آدمیان است . »

می‌بینیم که گویو و تطوریان (پیروان مکتب تطور . مترجم) با مخلوط کردن هنر و بازی از یکسو ، و بهم آمیختن صفات آنها از سوی دیگر ، خود را جهت تفریق کردن هنر از بازی به اشکال عجیبی دچار کرده‌اند .

اکنون ببینیم عقیده گران آلن چیست ؟ او می‌گوید : بازی تظاهری از تمرین های بی‌شائبه قوای فعاله ، و هنر تظاهری بی‌شائبه از تمرین های قوای گیرنده میباشد . گویو متوجه میشود که این تحدید قابل قبول نیست ، از اینرو چنین میافزاید : « پیدا است يك حرکت دلربا ، چنانکه برای دیدگان بیننده لذت بخش میباشد ، برای هنرمندی که آنرا اجرا میکند لذت بخش نیست ، و چنین نتیجه می‌گیرد (یعنی ناگزیر به دریافت چنین نتیجه ای میشود) : هویت بازی و هنر یکیست ، یعنی مساویست ؛ ولی چون برای هنر ارزش زیباشناسی قائل شده است ناچار بدینسان سوال و جواب می‌کند : « آیا هر بازی دارای عناصر زیباشناسی است ؟ آری ، این عقیده ای بسیار مقبول و درست است ، زیرا ، بازی نخستین درجه هنر نمایشی است . »

لیکن ، گویو ، مضطربانه از خود می‌پرسد : آیا زیباشناسی حقیقه با بازی



اکنون، خوبست اندکی هم صفاتی را مطالعه کنیم که اشتباهاً برای هنر فرض کرده‌اند.

ابتدا به نظریهٔ تولستوی (۱) و طرفدارانش توجه میکنیم که مفاد آن چنین است: کاراکتر اصلی هنر، اجازه میدهد که هیجانها، از انسانی به انسانی دیگر منتقل گردد.

این موردیست کاملاً هویدا، زیرا يك ساخته کاملاً آزاد، یعنی ساخته‌ایکه سازنده‌اش آزادی کامل داشته و بنابر اراده و میل خود آنرا بوجود آورده است، موثرترین و صریحترین وسیله‌ایست که میتواند هیجان را باتمام درجاتش يك بیننده یا يك شنونده انتقال بدهد.

البته جهت اطلاع بیشتر، لازم است در صفحات بعد، درباره روانشناسی هنرمندان خلاق و دوستار هنر نیز مطالعه‌ای بنمائیم.

و اما درباره اینکه گفتیم: آزادی شرط لازم جهت انتقال هیجانهاست، کاملاً طبیعی است، ولی، همین مورد موجب ابهام و مغشوش گشتن موضوع شده است، زیرا این دلیل، به تنهایی کفایت نمیکند و بامثال ذیل بخوبی آشکار میگردد:

بعضی از اسیدها را نمیتوان از محلی به محل دیگر انتقال داد مگر در حقه‌ای از سنگ سیاه، ولی چون سنگ سیاه، همیشه در این مورد بکار میرود، آیا کفایت میکند در توصیف آن بگوئیم سنگ سیاه چنان سنگی است که اسید را بوسیله آن انتقال میدهند؟

اکنون به آزمایش طبع هنر، یعنی به تئوری بازی که موسوم به «تئوری تطوری زیبا» است میپردازیم. تحقیق در این تئوری، اشتباهات و اختلاطهای عادی را برای ماهویدا میسازد.

بنابر عقیدهٔ سپنسر و گرانالین و پیروان مکتب ایشان: زیبا چیزیست که هم موجب لذت ما میشود، و هم مازاد قوای ما را بفعالت و امیدارد. کاراکتر خاص این لذت زیباشناسی در آنستکه، بهیچ نوع سود آشکاری وابسته نمیباشد، یعنی،

همین کوشش میباید. در حالیکه هدف هنر این نیست.

هنر و بازی، هر دو تمایل به ساختنی دارند که دارای نتیجه‌ای میباید؛ لیکن با این تفاوت که در بازی، خود ساخت هدف و نتیجه است آنهم به منظور استراحت یا تمرین پیوده کردن؛ در صورتیکه هدف هنر نتیجه بدست آمده از ساخت میباید؛ و در حقیقت اختلافات از همینجا سرچشمه میگیرد.

در يك بازی، وقتی بخوبی به هدف برسیم، عنوان سرگرم کننده به آن میدهیم، و بطوریکه پیش از اینهم اشاره کردیم، وقتی، ذات کوشش در ساختن چیزی هدف باشد، هر چه آن کوشش دقیقتر، و متکی بقواعدی محدود تر باشد، سرگرم کننده تر خواهد بود.

اگر در ساختن چیزی، منحصرأ کوششی که برای ساختن آنچیز صرف میشود هدف قرار گیرد، بهمان نسبت که آن کوشش دلخواه تر و دارای قواعدی محدودتر میشود سرگرم کننده تر میگردد.

در اینجا است که کوشش صرف شده، ارزش بازی را تعیین میکند؛ و بهمین دلیل است که يك بازی بسیار ساده، بی ارزش میباید، یعنی زحمت و کوشش لازم ندارد.

لیکن، در هنر تمام این مجاهدات توأم با يك نتیجه و سود است، زیرا، در آنجا منحصرأ نتیجه واجد اهمیت است؛ یعنی: در هنر، باید، فقط بحسن نتیجه رسید.

از هم اکنون متوجه میشویم که: اگر وسایل شبیه بهم هستند، یعنی ساختها آزادند، ولی هدف ها مختلف میباشند.

۳ - نتیجه کوشش صرف شده هیچ است.

براین نکته بیشتر تکیه می کنیم، زیرا قصدمان تعیین حد و مرزی میان بازی و هنر میباید.

مثلاً: برای اینکه از عهده بازی «بریج» برآئیم، لازم است قواعد آنرا بدانیم، همانگونه هم اگر بخوایم نقاشی کنیم؛ باید از قواعد آن مطلع باشیم؛ ولی آیا شما بازیبائی را که در بریج کرده اید سرانجام بدیوار آویزان میکنید؟

شروع میشود؟

ما در این پرسش ، باید به چه چیز اندیشه کنیم ؟

هیچ چیز ؛ زیرا ناگزیریم بگوئیم اصلاً سؤال درست طرح نشده است ، زیرا ما بخوبی متوجه هستیم این کارا کترهای مشترکی که بازی دارد بازیانی یا زیباشناسی نیست ، بلکه با هنر ، هنر خالی ، و خلص میباشد ؛ ما هم اکنون به تصریح همین مورد خواهیم پرداخت .

اگر از هنر ، کارا کترهای زیباشناسیش را بگیریم ، فقط آنرا به کارا کترهای ساختمانیش متکی سازیم ، باز هم در عین حال که مشخص است ، دارای نشانه هائیش که نزدیک به کارا کترهای بازی است .

بازی چیست ؟

بازی ، عبارتست از یک مقررات آزاد ، یکنوع تمرین آزاد قوای ما بر چیزی موقتی که ما برای بکار واداشتن بی شائبهٔ فلان قوه ، یا فلان نیروی فعاله خود برقرار میکنیم .

اکنون بطور اجمال ، از کارا کترهای عمدهٔ بازی آزمایشی مینمائیم :

۱ - تمرین آزاد .

بازی باید آزاد باشد - در بازی نیز مانند هنر ، آنکه بازی میکند ، هر لحظه ایجاد بازی (یا حرکت) مینماید ؛ یعنی کاملاً آزادست که در هر لحظه چنین یا چنان بازی کند . بدون این شرط ، هیچ قسم بازی میسر نخواهد بود ، یعنی بازی بر اعمالی جز این ، اطلاق نمیشود . مثلاً در تنیس - یا در بریج یا در شطرنج همواره انسان اختیاری و آزادی کامل در حرکات خود دارد ، یعنی آزاد است که مثلاً این حرکت را بکند یا نکند .

۲ - کوشش کردن و بر مشکلی فایق آمدن .

هر بازی متضمن یک کوشش معین ، و واجد مسائل یا مشکلاتی محدود و آشکار میباشد که بصورت حریفان مخالف ، یا مقررات بازی خود نمائی میکنند و ما باید بجهد کنیم بر آنها آگاهی و نصرت بیابیم .

این کارا کتر کوشش ، مخصوص بازیست ، زیرا یگانه هدف آشکار بازی ،

مطلقاً بخارج از بازی ارتباطی ندارد.

و اما درباره لذت بازی باید گفت: صرف نظر از خوشبختی که از اشتغال ببازی حاصل میشود، لذتهائی نیز هست که معمولاً از چابکی و فایق آمدن بر مشکلات، آنچنانکه همه انتظار دارند بوجود میآیند.

اگر طفلی را بیک بازی که متضمن سودی است وادار کنیم، خوب متوجه میشود که این بازی نیست؛ در صورتیکه اگر بازی مفیدی را، صرفاً به نیت بازی، نه بعنوان وسیله، باو پیشنهاد کنیم، ممکن است برای او سرگرم کننده باشد. پیداست که این سرگرمی از فایده برکنار و عالی رغم سودمندی بازیست.

اکنون به اختصار کاراکترهای بازی را نشان میدهیم:

۱ - آزادی بازی کننده در هر لحظه.

ب - کوشیدن و بر مشکلاتی فایق آمدن - (مجموع این دو، هدف و قواعد صریح

و محدود هر بازی را تشکیل میدهد.)

ج - مسئولیت بازی کننده، که منحصرأ محدود به قلمرو بازیست.

د - احساس بی نمر بودن چیزهای خلق شده، زیرا یگانه بهره، همان کوشش

و تمرین کردن است.



ژ. دوما (۱) در رسالهٔ روانشناسی خود (جلد دوم - ص ۲۹۹) مینویسد:

آقای هانری دولا کروا (۲)، در گفتاری بسیار سودمند راجع به احساس زیباشناسی بخشی را به هنر و بازی اختصاص داده است که ما بسبب مطالب فوق العاده مفیدی که دارد آنرا عیناً در اینجا نقل می کنیم و ضمناً یادآور میشویم که مرادمان از این استنباسخ نشان دادن این نکته است که ابراز نظر ثابتی در بارهٔ همکاری هنر و بازی (چنانچه نتوانند هنر را عاری و عریان از همهٔ تملکات زیباشناسی نمایند) حتی برای کسانی هم که کاملاً آشنا هستند تا چه حد مشکل میباشد.

در این بخش، ممکن است بازی را طریقهٔ سرگرمی، و هنر را طریقهٔ ساخت

فرض کرد. ولی بنظر ما، این دو باهم «قربانی» ندارند که ما بتوانیم از یک طرف

مثال دیگر: هنگامیکه به بازی خرده کاغذ (۱) مشغولید، هدف شما صرفاً بازیست یعنی عمل شما از نوشتن تا کاغذها را در سبد ریختن که پایان کار را اعلام میکند، به منظور بازی میباشد.

ولی اگر نیت شما هنر میبود، هدفتان نیز چیزی سواى بازی میشد، یعنی خرده کاغذها هدف شما قرار میگرفت، و بادقت و کوششی که در خور جمع آوری می باشد نوشته میشد؛ و در پرونده خرده کاغذهای هنری، ضبط میگردد.

در هنر نقاشی هم، همینطور است، زیرا وقتی من بطراحی مشغولم، در واقع با خطوط بازی میکنم، ولی پیداست این کوششی که من برای خلق خطوط مینمایم، منظور بازی نیست، بلکه بخاطر نتیجه است که از این طرح باید بدست آید یعنی هدف آنستکه شاید این خطوط خلق شده، بتوانند زیبایی را تدکار نمایند. بزرگترین تفاوت، یعنی تفاوتی اساسی که میان هنر و بازی موجود میباشد همین استکه: وسایل کار هر دو شبیه بهم هستند، ولی هدفی را که تعقیب مینمایند مختلف میباشد.

اگر يك نقاش تمام پرده هائی را که میسازد پاره کند، کاراوبی شباهت به بازی نیست، البته یکم نوع بازی با قاعده و وسیع و پر گسترش، نه يك بازی سرگرم کننده. لیکن، صرف نظر از این، ممکن است نقاش هدوی از این عمل داشته باشد که متضمن پیشرفت او و ایجاد ساخته هائی باشد که در خور نگاهداری هستند.

پیداست که این بازیهای ابتدائی از واجبات هنر او میباشد.

نتایج بدست آمده از مطالب فوق عبارتند از:

يك بازی، معمولاً قواعدی محدود و آشکار دارد، و مشکل هائیکه باید آسان شوند، اساس بازی را تشکیل میدهند.

بازی، بی شائبه است، یعنی نتیجه و سودی ندارد؛ مسئولیتی که در آن بنا بر اراده شخصی پذیرفته شده محدود بخود بازیست، و مربوط به خارج از آن نمیباشد، یعنی بازی کن، بخوبی میداند که نتایج مسئولیتش تا چه حد میباشد، و آگاه است که

۱ - در يك مجمع، هر يك کاغذ کوچکی به دست میگیرد و جمله کوتاهی بر آن مینویسد،

وقتی این جمله ها بدیال یکدیگر خوانده میشود، بسبب داشتن معانی مختلف سرگرم کننده و مضحک میگردد.

به مواد آن نیست، زیرا در بازی، منظور ما بجز معنائی که از آن انتظار داریم ساختن چیز دیگری نمیشود، در حالیکه برعکس، يك ساخته هنری، عصاره و نتیجه هنر است؛ تمام کوشش يك هنرمند خلاق، معطوف و متوجه حلول و مستحیل گشتن در ساخته هنریست، بهمین جهت، این ساخته، نتیجه یا نموداری از لحظات عمیق حیات انسانی میباشد. در اینجا موضوع بر سر این نیست که قوای خود را بطور تصادف مصرف کنیم یا آنها را بر طبق میل و طبیعتمان بکار بیندازیم، بلکه غرض آنستکه میان قوای خود هم آهنگی ایجاد کنیم، و تحقیقی باین قوای توافق یافته بدسیم، و خلاصه نقش انگیزی و حساسیتمان را باشعور و منطق بکار واداریم. همچنین، لزومی ندارد که با هر تصویری که پیش آمد خود را سرگرم سازیم، بلکه، لازم است با تصویرهایی که حتماً زیبا و بلیغ و در عین حال هم طبیعی و هم شعوری هستند سروکار داشته باشیم.

از همین طریق است که هنر فعالیتی بفرنج تر از بازی را توجیه و توصیف میکند، با اینحال ممکن است بازی بتواند تحت شرایطی موجبات و مقدمات هنر را فراهم کند زیرا بازی واجد یکنوع آزادیت و مسلم است که بازی کننده از قید اجبار آبی آزاد میباشد؛ ولی بهر صورت ممکن نیست بازی هنر شود، مگر در دست موجودی دقیق و اهل معنا قرار گیرد، یعنی کسیکه در والاترین قله معنویت جا دارد، خلاصه آنکه بازی نمیتواند هنر گردد، مگر آنگاه که بازی کننده هنرمند واقعی باشد.



بنابر توصیف مذکور، اکنون برای ما آشکار میگردد که: بازی، یعنی این وسیله تمرین نیروها روی يك موضوع دلخواه، با اینکه با هنر اختلاف دارد همسایه و همسان طبقه آن نیز میباشد، و کارا کتر مشترکشان هم آزادی است.

حال ممکن است بر ما چنین ایراد وارد کنند: آیا شما مخصوصاً و تعمداً برای اینکه مقصودتان را منطقی جلوه بدهید، هنر خاصی مانند نقاشی یا حجاری (یا بطور کلی هر هنر مصور دیگر) را با بازی خاصی مانند بریج و تنیس، که اصلاً اثر و نتیجه ای از آنها باقی نمی ماند مورد مقایسه قرار نداده اید؟ ... آری، این منطق در

بازی، و از طرف دیگر هنر را که به اشکال و از طرق بفرنج میتواند زیبایی را اندکار کند با هم بسنجیم.

آقای دولاکروا مینویسد: «آدمی در بازیهای کودکانه خود لذت فرار از زندگی یکنواخت و کسالت آور را درمییابد، و در بازیهای جدی تر خود لذت توسعه دادن بازی، یعنی لذت خلق کردن را احساس میکند؛ در شعبده بازی یا تردستی، لذت مهارت و زرنگی، و تسلط بر قراردادها را درمییابد، و آزادی بازی کننده، در ضمن فعالیت هوشی و عصبی، علیه مشکلات معین، بر او آشکار میگردد: در بازیهاییکه متکی به شانس و تصادف میباشند: بدرك لذت تحريك شدید، و نوسانهای بزرگ بیم و امید، توفیق می یابد: یعنی افسونگری و کشش سود (خواه بزرگ یا کوچک) که نمونه یا مثالی از بخت و اقبال و ثروت است مانند يك سعادت ناگهانی در برابر چشم او نمودار میگردد، و وی را در انتظار احسان و دهش بیدریغ و رایگان يك قدرت متعالی و مرموز که بیشتر وابسته بروح خرافاتی بازی کننده است نگاه میدارد در اینجا همین نقش انگیزی و رؤیا بینی است که به هنر تشبیه میشود.»

«ولی باتمام این احوال، اگر حقیقت هم داشته باشد که دقیق ترین فرم بازی وابسته به ابتدائی ترین فرم هنر است، باز دلیل نمیشود که به تعجیل این دو فرم را که ساخته شعور ما میباشند شبیه بهم فرض کنیم.»

البته، پیداست که لذت غائی و واقعی فعالیت، و لذت خلق کردن چیزهایی سوای آنچه در زندگی روزانه ما موجود میباشند، در بازی است، یعنی شمع خلق کردن چیزهایی در عالم پندار که ممکن است در زندگی تحقق پیدا کنند، و همچنین لذت این تحقق، یا شکفتن تمایلات فشرده، از مختصات بازی میباشد و بهمین جهت نیز غالباً در ابتدای امر با اشکال برخورد میکنیم، بنابراین کفایت نمیکند که فقط کاراکتر جدی و مزاحم هنر را گوشزد نمائیم زیرا این کار اکثر در بازیهای مهم نیز موجود میباشد، و همچنین کافی نیست در باره تکنیک هنر سخن برانیم، زیرا باره ای از بازیها هم واجد آن هستند؛ گذشته از این، اگر از عمل اجتماعی هنر هم بحث بمان بیاوریم، بازوافی نیست، زیرا بازی هم برای جامعه بیگانه نمیشود. پس اختلاف حقیقی، در جای دیگر است.

همانطور که مشاهده کردیم، لذت بازی ارتباط بخود آن دارد، و اعتنائی

سیاست احتیاط‌کاری و در امان بودن مبدل می‌گردد .

علاوه بر اینها، بازیهای دیگری هست که متکی به شانس و اقبال میباشد ؛ در این قبیل بازیها کارا کترهای قمار بعد افراط، خود نمائی میکنند و کاملاً هویدا است کار کترهاییکه پیش از این در مورد بازی یاد کردیم در این نوع بازیها بی اندازه ضعیف هستند .

بازی کنی که بارولت یا باکارا سروکار دارد ، نه کوششی میکند و نه مشکلی را میکشاید . او بخوبی میداند صرف نظر از اینکه قوانین احتمالی بر نتیجه بازی حکومت میکنند ، تصادف مطلق است که هر ضربه یا هر حرکت را تحت تسلط خود دارد ، و به نیکوئی میداند یگانه سودی که او در این گونه بازیها دارد ، در آن ضربات یا حرکات نیست ، بلکه منحصرأ وابسته به نتیجه آنهاست ، یعنی بردن ، یا باختن و یا هیجانی که از این برد و باخت حاصل میگردد . در حقیقت این قبیل قمارها که متکی به شانس میباشد ، صرفاً بمنظور برد و باخت بازی میشوند .

ملاحظه میکنید کلمه بازی ، در اینجا به ترکیب‌هایی اطلاق شد ، که تاحدی معانی خاص دارند ، زیرا این ترکیب‌ها ، یکنوع سرگرمی برای کسانیست که به آنها میپردازند ، همین سرگرمی بر اثر تمرین و اشتغال بوجود می‌آید ، و از همین تمرین است که هیجان مربوط به بردن یا باختن حاصل میگردد . پس هر چه تعرفه بازی ، یا مبلغ مشروط ، زیاد تر باشد ، بهمان نسبت در لحظه قطعی ، هیجان نیز زیاد تر خواهد بود .

این خود واقعه ایست ، که انسان مصنوعاً ، و با اراده خویش ، خطری را که همراه با چنین هیجان‌انگیز بنام آزادی ، مبنای سرگرمی خود قرار میدهد ، یعنی ، يك بازی را بر میگزیند که حتی مهارت بازی کن هم در آن بیدخال و بی اثر میباشد .

بنابر این ، اینطور بهره میگیریم : از بازیهای بدون شرط سود ، تا بازیهای خطرناك ، در جاتی در قلمرو بازی موجود است : بازیهای دسته نخستین ، که اشتغال صرف و بی نتیجه هدف هر بازیست ، جسمانی یا شعوری میباشد ، و بازیهای دسته دوم ، هیجان‌انگیز است .

تمام موارد، یعنی در مورد هر هنر با هر بازی صدق میکند؟ ... مثلاً اگر هنر پیانو زدن را با بازی رولت که یگانه کشش آن روی برد احتمالی پول است مقایسه کنیم، باز هم همان نتایج بدست خواهد آمد، یا اینکه نتیجه کاملاً معکوس می باشد؟ ... علاوه بر اینها، همانطور که عده ای عقیده دارند، مگر هر بازی، با تمام صفات بازی بودنش بیک دوره کارورزی یا آزمایش هنری شبیه نیست که يك مبتدی بدان اشتغال دارد؟ برای پاسخ دادن باین ایرادهای احتمالی، ناگزیریم متناوباً بمطالعه دو نکته ذیل بپردازیم:

یکی: قمار، یعنی کاراکترهای خاص بازیهاییکه متضمن سود احتمالیست؛ و دیگری هنر غیر مصور، یعنی کاراکترهای خاص هنرهاییکه بدون واقعیت عینی هستند.

« قمار، یا بازیهاییکه متضمن سود احتمالی است »

در بازیهاییکه بعنوان قمار میشود، ممکن است نفع بازی کن، هم در خود بازی و هم در برد احتمالی باشد و همچنین ممکن است منحصرأ بامید برد صورت بگیرد. - با توجه بسلسله مراتب بازیها میتوانیم قوس صعودی آنرا مشاهده کنیم. ابتدا به بازیهای توجهمیکنیم که مبلغ برد و باختشان ناچیز است و موضوع امید برد بآن شکل که در قمار هست در درجه دوم اهمیت قرار دارد، مانند: بریج که معمولاً تعرفه (۱) با مبلغ مورد بازی، مختصر و ناچیز است. سپس، به بازیهای میپردازیم که تعرفه کلانی دارند. طبیعی است در این بازیها، نفع بازی کن بیشتر روی برد احتمالیست، مثلاً اگر تعرفه هر دور بازی بریج، شطرنج یا بلیارد را کلان بگیریم، بالطبع کاراکتر بازی تغییر میکند، زیرا بنابر اصول، مسئولیت بازی کن متوجه همان بازی از نظر مبلغ بخاطر افتاده و نتایج باخت آن میگردد. بنابراین هدف این بازی که کاراکتر آن را تغییر داده ایم کوششی که باید بشود، و برمشکلی که لازم است چیره گردیم نیست بلکه: دور که تمام شد، نتیجه بازی به هیچ ختم نمیگردد چه بسا ممکن است نتیجه، بس کلان باشد. پس باینطریق، تکنیک بازی دگرگون میشود، یعنی جرات و تهور بازی کن، بخاطر بردن آن مبلغ کلان، به کثرت

۱ - این کلمه را بجای Tariff گرفته ایم که بر نرخ هردست یا هر برک بازی، بسا وجه مشروط، و یا مبلغیکه در میان نهاده شده و هر بار روی آن برد و باخت میشود، اطلاق میگردد (مترجم)

کاراکترهای ویژه هنرهاییکه بدون واقعیت

عینی هستند

در این بخش میتوانیم هنرپیشه را در رشته هنر نمایشی ، و مجریان موسیقی ، مانند : ویلن زن ، پیانوزن و رهبر ارکستر را در رشته هنر موسیقی مورد مطالعه قرار بدهیم . ازینرو ، سوال چنین مطرح میشود : آیا وجه امتیاز هنر ازبازی همان چیز خلق شده است ؟

مسئله بسیار دقیقیه است و تصور میکنیم در این مورد هم ناگزیرشویم به اختلاف میان هنر و بازی که سرگرمی آنی است اذعان کنیم .

ملاحظه کنید ، يك هنر پیشه ، یا يك ویلن زن ، هر يك ساختهای كاملاً معینی را خلق میکنند ؛ یعنی ابتدا در دوره اول کار ، که شباهت بیک ساخت دارد مقدمات کار خودشان را فراهم مینمایند ، بدین معنا که ، نخست آن ساخته معینی را که باید اجرا کنند مطالعه و آماده میکنند و سپس میکوشند آنچه را که میخواهند به عرض نمایش بگذارند ، ابتدا خود دریابند و احساس کنند ، آنگاه وسایل اجرا ، را بکار میاندازند و از عهده مشکلات فنی برمیآیند و خلاصه خود را قابل نمایاندن آنچه احساس کرده اند ، نشان میدهند .

این موردیست کاملاً شبیه به موارد دیگر هنری ، فقط با این تفاوت که نتیجه ساخت در اینجا عینی نیست بلکه بالقوه یا امکان پذیر میباشد . هنرمند باید بارها ، یا هر شب نتیجه کارش را نشان بدهد ، یعنی از نو ، مفهوم خود ، یا ترجمه خود را معرفی کند .

فرض کنیم ، موادی که برای کشیدن يك تابلو بکار میبریم ، از قبیل : بوم و رنگ ، پس از مدت کوتاهی زایل شود ؛ برای اینکه از آن تابلو اثری برجای بماند با علامات و اشارات ، مشخصات و خط سیر خطوط و چگونگی رنگهای هر قسمت از تابلو را یادداشت میکنیم (کاری به بچه گانه بودن این اندیشه نداشته باشید ، زیرا مراد ما منحصراً مثالی است که بتواند به تفهیم موضوع بمایاری کند .) حالا اگر

لزومی ندارد بیش از این در این باره سخن بگوئیم « زیرا ممکن است ما را از موضوع عمده کارمان دور نماید ؛ فقط ذیلاً خلاصه ای از چهار کارا کتربازی را که در گفتار خود بدانها اشاره کردیم یاد آور میشویم .

۱ - در بازیهای به انتظار سود ، آزادی بعنوان کارا کتر عمده وجود دارد .
 ۲ - در بازیهای بانتظار سود ، کوشش کردن ، و تمرین صرف کردن کسه بمنظور « بکاری خود را مشغول ساختن میباشد ، « تطور مییابد ، و به قلمرو هیجان می گراید .

۳ - در مورد اخیر ، مسئولیت بازی کننده بتدریج افزایش مییابد و از قلمرو بازی خارج میگردد .

۴ - بیهوده بودن چیز خلق شده بجای خود باقیست ، ولی مفید بودن تمرین انجام شده ، و فایده آمدن بر مشکل ، تبدیل یک نوع احساس مطبوع ، برای سود احتمالی و تحقق مصنوعی یک هیجان نیرومند میگردد که آنرا بعنوان منتهای خطر تخمین زده اند .

تحقق یافته است، تمرینی هم که میشود، بمنظور همین تحقق بخشیدن میباشد.



کم کم، پاسخ ایرادی که گرفته بودیم آشکار میگردد:

هدف بازی بدون شائبه یا به انتظار سود، چیز خلق شده نیست، بلکه عناصریست که به بهانه بازی، فقط در موقع بازی تحریک میشوند. مانند تمرین جسمانی، در هنگام ورزش - یا تمرین هوشی، در بازی - یا تمرین هیجان انگیز، در بازیهای به انتظار سود. در حالیکه، هدف هنر مصور، یا غیر مصور، انجام دادن یک کار نیست، بلکه نتیجه ای که از آن کار بدست میآید، یعنی چیز خلق شده یا خودساخته هنری هدف میباشد.

خلاصه: چیزی که سبب قرابت بازی و هنر میگردد، فرم و شکل خارجی آنهاست، و چیزی که موجب افتراق آنها میگردد، هدفشان میباشد. اکنون به نیکوئی در مییابیم که اختلاف میان بازی و هنر که مامور تندکار زیبایی یا احساس زیباشناسی است « بنابر نظر اسپنسر و گران آلن و حتی گویو چیست و ابهامش در کجاست؟ هنر، بازی نیست، اگر هم هست لااقل یک بازی متعالیست، یعنی یک نوع بازی ویژه ای میباشد که دارای هدف و غایتی است و رای آنچه متعلق به ذات بازی و نام بازی میباشد، زیرا:

بازی یک نوع ساختمان آزادیست، متکی به اعمال آزاد و نتیجه بیهوده.

نقاشی که به ارزش این علامات آگاه است، در نهایت دقت، از روی آن یادداشتها که ترجمان خطوط و رنگها و سایه روشن ها میباشند، مشخصات تابلو مفقود را دربابد و آنچنان بر پرده ای منعکس نماید که گویی از دستبرد زمان درامان بوده است، گوئیم به نتیجه مطلوب رسیده است.

مثالی دیگر:

را مشگران و متخصصانی که نقش ایشان ترجمه علامات و اعداد است، بخاطر خود، یا برای جامعه به احیای زیباییهای درخشانی نظیر همان تابلو یاد کرده که ممکن بود در زمان کوتاهی از میان برود، اقدام میکنند... ایشان، بحصول نتیجه ای که مطابق اراده مصنف بوده است بیشتر توفیق مییابند (زیرا صورت (۱) علامات چنان است که مقدار فراوانی آزادی و انتخاب بآنها داده است). این مترجمان، زمان درازی روی این ساخته مشهور کار میکنند تا بتوانند براد خود نایل آیند و به معرفی کردن يك تولید انانوی بجامعه توفیق یابند. بدین گونه ایشان، فهرستی از نقش هایی را که قبلا ساخته شده است خواهند نواخت.

پیداست مطلقا اختلافی میان این هنر مصنوعی با هنر موسیقی موجود نمیباشد (باستثنای موردی که از قلمرو جامعه به قلمرو باصره انتقال مییابد). آیا میتوان گفت ساخته هائی که اینچنین خلق شده اند واقعیت عینی ندارند؟ و آیا زیباشناسی چنین ساخته هائی بهر نحو که باشد، با زیباشناسی نقاشی اختلاف دارد؟

بهیچوجه؛ زیرا ساخته هائی که بدین ترتیب بوجود آمده اند، واجد زیبایی بالقوه میباشند، مانند موسیقی که در محتوی آنها و علامات و اختصارا تش نیرومی نهفته است؛ در این مورد هم، مانند سایر موارد، باز ساخته هنری، کوشش یا تمرینی که بوسیله مواف شده نیست، بلکه چیز خلق شده ای میباشد که بوسیله مترجم یا مجری احیا گشته، یعنی ساخته بالقوه استاد نخستین است که بوسیله هنرپیشه یا رامشگر

۱ - يك قطعه موسیقی را در نظر بگیرید که به ت آمده، و حالات و حرکات آن نیز نموده شده است و نوازنده آنرا اجرا میکند. آن ت، يك اثر بالقوه Virtual است و این نوازندگی احیای آن اثر میباشد (مترجم)

درهم ممزوج و مخلوط شده باشند که دشواری جدیدی برای درك حقیقت ایجاد کنند.

بهر طریق ، هم ما بر اینستکه دریابیم : آیا اثری که در ما ایجاد میشود از این عناصر است یا مربوط به عناصر دیگری است که متکی بساخته های هنری میباشد ، و یا اینکه صرفاً از مشاهده يك موضوع ، یا يك منظور سرچشمه میگردد ؟



لذت - لذت مستقیم - لذت شهوانی - و احساس سریع و بلافاصله مطبوعیت
نقش این لذتها که در بسیاری از احوال زیبا شناسی ما نمودار میگردد و بر آنها حکومت میکنند ، هم اکنون مورد مطالعه ما قرار میگردد .
شکی نیست در بسیاری از « موارد زیباشناسی » يك لذت جسمانی بسیار نیرومند ، مشاهده میگردد .

فرض کنیم در برابر تابلویی از فلان نقاش قرار گرفته ایم : دورنمایست روشن ، پر رنگ و آفتاب دار : صرف نظر از هر گونه احساس ، یا هر نوع وجه اشتراکی که موجب پسند الوان در ذهن ما میشود ، خود الوان و فرم و فواصل بین تکه رنگها بچشم ما خوش میایند و سلولهای بینائی ما (اگر بتوان چنین گفت) بر اثر آنها التذاذ حاصل میکنند .

همین مثال در زمینه استماع اصوات موسیقی و زنگهای صداهاى متوالی نیز صادق است ، یعنی ممکن است این اصوات از نظر احساس شهوانی ، انگیزه ایجاد لذاتی واقعی برای ما باشند ؛ همینگونه ممکن است از قرائت يك جمله زیبا و هم آهنگ لذتی تحصیل کنیم که در محتوی آن ، سهم مهمی از لذت جسمانی موجود باشد .

اکثر ساخته های هنری واجد این قابلیت میباشد که با تقویض سهم بزرگی از لذت جسمانی ، حواس ما را مشغوف کنند ؛ مخصوصاً در لذت هایی که يك نامحرم از ساخته هنری دریافت میکند غالباً این لذت جسمانی ، اساسی ترین سهم آن لذت هاست .

شاهدی بعنوان مثال ، حدود این سهم را به نیکوئی آشکار میسازد : در آن

فصل سوم

لذت جسمانی : زیباشناسی تجربی

در این بخش ، می‌خواهیم برنامه کار خود را : بر مبنای مطالعه مشروح لذات و خشنودی‌هایی بگذاریم ، که در برخورد با هر موضوع یا هر شیئی مادی یا معنوی که بعنوان زیبا یا بهتر بگوئیم بعنوان يك احساس زیبایی شناخته شده است بما دست میدهند و ما را به تحسین وامیدارند .

مخصوصاً کوشش میکنیم : این خشنودی‌ها و لذات (از هر نوع که میخواهند باشند) چنان متکی به عناصر خاص خودشان بشوند که بتوان بهم ، یا به عناصر دیگر آنها را تبدیل کرد . . . و همچنین سعی میشود : لذایت زیباشناسی خودمان را چنان تفکیک و تجزیه نمائیم که به انگیزه‌های اولیه خودشان منجر و معطوف گردند . . . البته ممکن است در ضمن تحقیق ، به این نکته نیز برخورد نمائیم که : لذایت زیباشناسی بتواند ، قسمتی مربوط به طبیعت این عناصر باشند و بخشی از مجموع آنها حاصل گردند .

بهر حال ، باید بانتظار برخورد با عناصر مبهم و پیچیده نیز باشیم ، زیرا احتمال قوی می‌رود قسمت اعظمی از همین عناصر مبهم ، مسبب لذایت زیباشناسی ما با کارا کترهای بسیار دگرگون و متفاوت باشند .

بد نیست باین نکته نیز اشاره کنیم که : ما مطمئن نیستیم در ضمن این تجزیه و تفکیک ، با عناصری که مورد نیاز احوال زیباشناسی خودمان است برخورد نکنیم ؛ ولی عجاله کاری جز همین عمل تجزیه و واقعیت نداریم ، و متوجه هستیم ، یقیناً با عناصری که وابسته به احوال زیباشناسی ما هستند و احتمال هم می‌رود بی تأثیر در آنها نباشند برخورد کنیم ، و حتی ممکن است بجائی برسیم که این (احوال و عناصر) چنان

بنابراین، در تشخیص، و قضاوت ما، آن لذت جسمانی بحساب میآید که مخصوص بخود رنگ میباشد.

حالا بینیم: حواسی که لذت آنها در احساس زیباشناسی ما شرکت دارند کدامند؟ بینائی و شنوائی، دوحس بسیار تکامل یافته ما هستند که از نظر اهمیت، درجه نخست قرار دارند. بن (۱) میگوید: «چشم و گوش دوشاهراه بزرگی هستند که تاثیرات زیباشناسی از آن طرق به شعور ما منتقل میگردند».

بنظر میآید که حس لامسه نیز شریک در احوال زیباشناسی ماست: صیقلی بودن يك مجسمه، و کارا کتر لمس آن، مسلماً در قضاوت ما بحساب میآید.

گویو از کسانی است که اندیشه ای چنین دارند: «هر احساس مطبوع، هر چه باشد، وقتی به آن درجه از شدت رسید که توانست بر ضمیر ما منعکس گردد واجد کارا کتر زیباشناسی است» و در باره حس لامسه معتقد است که: «میتواند همواره موجد هر نوع هیجان زیباشناسی باشد».

بیداست که طعم و بو، از ابتدائی ترین حواس ما هستند، مضافاً باینکه دارای صفت زودسیر شدن نیز میباشد... بهمین جهت، بنظر میآید هر دوی این حواس کمتر قابل ورود به احوال زیباشناسی ما هستند.

با اینحال، باز هم نباید اهمیت زیادی به این نظریه داد، زیرا بنا بقول کرویچه «واقعا شگفت آور است که همه تصور میکنند نقاشی فقط تاثیرات بصری میدهد، آیا نرمی يك گونه، گرمی يك بدن جوان، شیرینی و خنکی میوه، برانگیختن يك تیغه تازه تیز شده، و بسیاری چیزهای دیگر، موادی نیستند که حتی در يك تابلو هم ممکن است ما را متاثر کنند؟ چه تاثیرات بصری در آنها هست؟ اگر شخصی را در نظر بگیریم که فاقد تمام حواس، بجز حس بینائی باشد، يك تابلو، چه اثری در او خواهد کرد؟»



مطالعه لذایذ جسمانی جز بوسیله تجربه میسر نیست؛ در این مورد هم باز، نبوت و تصویب امر وابسته به «خشنودی آدمیست»... هدف زیباشناسی تجربی، خود تجربیات است، یعنی، از آنها نتایجی گرفته میشود که منتج به استخراج

ایام که تحصیلات متوسطه خود را میگذراندم. رفیقی داشتم که زبان لاتین نمیدانست لیکن لذت وافر از خواندن اشعار ویرژیل (۱) میبرد، و با اینکه معانی آنها را درک نمیکرد ادعا داشت منحصر آ از آهنگ آن اشعار مشغوف میگردد. این مطلب بدان میماند که: کسی تابلویی را «واژگون» بگذارد و صرف نظر از هر معنا، یا هر توافق یا اشتراکی فقط به نیت حظ بصر، بتماشای تکه رنگها، خطوط، و توده‌های سایه روشن پردازد.

اکنون ببینیم: مطالعه لذت جسمانی از نظر زیباشناسی سودی در بردارد یا نه؟ پیداست که لذا لذت جسمانی سهم در احوال زیباشناسی ماهستند، و شدت وضعفشان موثر در خشنودی‌های زیباشناسی ما میباشد.

به‌انکاء تجربه میتوان گفت: تقریباً از همان نظر نخستین آشکار میشود که در يك حالت زیباشناسی محدود، که همه چیز در آن بطور تساوی موجود میباشد، باز هم افزایش لذت جسمانی و خشنودی مستقیم، سبب افزایش لذت زیباشناسی میگردد. بهر حال، این موضوع میرساند که لذت جسمانی، شريك با لذت زیباشناسی، و مخلوط در ترکیب آنهاست.

بعدها از عقاید نظری دانهای مختلف راجع باین امر مهم آگاهی پیدا خواهیم کرد، فعلاً، لذت جسمانی را (بغلط یا صحیح) بعنوان ترکیب کننده عمده بسیاری از احوال زیباشناسی خود فرض میکنیم.

اکنون، اثری از يك نقاش بزرگ مانند: المپیا (۲) از مانه را در نظر میگیریم، در این تابلو، صرف نظر از هر اندیشه، دیدگان ما از تکه رنگهایی که اندام شفاف و روشن زنی جوان را نشان میدهد، بیا چهره سیاه زنی افریقائی برخورد میکنند، و از آنجا به گوشه راست تابلو، به ارتعاش خفی گریه‌ای سیاه میافتد و احساس لذت واقعی میکنیم. حال اگر بیاییم عناصر این تابلو را تماماً همانطور که هست حفظ کنیم، فقط ونك آن را تغییر بدهیم، یعنی همچنانکه اطفال هوس میکنند، اندام بانو را برنك گل سرخ و جامه‌ها و ملافه‌ها را برنكهایی که نزدیک بحقیقت هم باشند در بیاوریم، احتمال قوی می‌رود موردی که سبب حظ بصر برای ما بود زایل شود و احساس کلی زیباشناسی ما فوق‌العاده کمتر و ضعیفتر گردد.

لیکن ممکن است موردی پیش بیاید که یکچند از این تحریکات ناچیز، متحد شوند و بورش آورند و از آستانه بگذرند، در این حال، این اصل استخراج میگردد که: «هرگاه اختلاف و تباینی در میان نباشد، برخورد و اتحاد چند يك از این تحریکات ناچیز، میتواند شعف بزرگتری، حتی غالباً خیلی بزرگتر از آن لذتی که متناسب با ارزش حساسیت هر يك از این تحریکات است ایجاد کند، یعنی احتمال قوی میرود که این اتحاد نتیجه مثبتی بدهد.»

همگرایی و تقاربی بدین نحو، نیروی نابتی ایجاد میکند که قادر است از آستانه لذت عبور کند، در حالیکه يك يك آن عوامل به تنهایی واجد چنین توانی نیستند.

دوم - اصولی که از اصل تضاد مشتق میشوند

عوامل بسیار متفاوت و متضاد، سبب تقویت یکدیگر میشوند، مانند رنگ سبز و قرمز؛ از این گذشته، خود تضاد يك تحریك خاص، و کاملاً هم خاص ایجاد میکند که شباهت بهیچ تحریك ساده یا منفرد ندارد. بنابراین، تضاد فی نفسه واجد یکنوع اثر مستقیم است که باید بحساب خودش گذاشت.

آقای لالو، از این اصل تضاد، اصولی را استخراج میکند که از اصل نتیجه، و از اصل ترقی زیباشناسی مشتق شده اند: «اصل نتیجه، یا باز خرید زیباشناسی يك مورد خاص تضاد است. فرض کنیم: يك شادی و يك غم که بتناوب ظاهر گشته اند باهم ترکیب شوند؛ اگر خودشان متحداً اقدام کنند، اثر زیباشناسیشان قاعده باید خنثی باشد، لیکن اگر در ضمن درک با دریافت، تضادی موجود باشد، خنثی نخواهد بود زیرا تاثیر تضاد که خود شادی یا اندوه ویژه ایست، مزید بر تاثیر خنثای آنها گشته است. اگر يك زیاده روی نامطبوع، چندان مهم و طولانی نباشد، شادی خاص و طبعی ما میتواند تلافی این زیاده روی را کرده بر آن برتری بجوید.»

«اصل ترقی زیباشناسی مورد دیگری است که: شادی یا رنج، بی امان و بلافاصله در پی یکدیگر می آیند، بنابراین، تأثیر زیباشناسی هر يك، به مقتضای اینکه از کوچک بجانب بزرگ رفته یا بالعکس، یعنی بر حسب اینکه ترقی مثبت است یا منفی، متفاوت میباشد. بهر حال، در هر موردی که باشد، يك شادی یا اندوه خاص دیگری

قوانینی میگردد .

مثلا باید گفت : این اعضای ما هستند که قوانینی را که رنگها و صداها و خطوط از آنها تبعیت میکنند تشخیص میدهند ، یعنی این قوانین هستند که مثلا فلان رنگ را مطبوعتر از يك رنگ دیگر ، و یا فلان رنگ را در پی فلان رنگ ، یا در جوار آن مطلوبتر بدیده ما جلوه میدهند و یا فلان آکورد را در موسیقی ، یا فلان توالی اصوات يك نغمه را مطبوعتر از فلان آکورد نامطبوع ، یا گوش خراش معرفی مینمایند . این قوانین ، کاملاً فیزیکی هستند و صرفاً متکی بساختمان اعضا گیرنده و انتقال دهنده ما میباشد ، و همچنین مربوط به خواص فیزیکی اصوات و رنگها هستند ، یعنی به خواص حسل و چگونگی عمل ارتباط دارند .

خلاصه آنکه : زیباشناسی تجربی (۱) وابسته به این نوع قوانین است ... زیبا - شناسی تجربی ، در عین حال که در لذت مستقیم مطالعه میکند ممکن است بنا بر طرز تفکر ، بمطالعه مباحث سه گانه ذیل نیز بپردازد :

- ۱ - اصولی که باید بدانها تکیه کرد .
- ۲ - طریقه عمل .
- ۳ - نتیجه گیری .

۱- اصولی که باید بدانها تکیه کرد

فشنر که بانی زیباشناسی تجربیست ، ساختمان زیباشناسی خود را بر اصل کامیابی (۲) بنا میکند : یعنی هدف آدمی را در زندگی ، لذت یا کامیابی میداند . علیهذا اگر این اصل را مبنای کار قرار بدیم ، سه اصل مهم دیگر بوجود میایند که ما را در مطالعه لذت یاری میکنند .

اول - اصل آستانه‌ی زیبا شناسی و اصل تقویت کننده میباشد : بعضی از تجربیات با اینکه ارتباط به حس خشنودی یا ناخشنودی ما دارند بعدی ضعیف و ناچیز هستند که ضمیر ما قادر بدریافت آنها نیست . بدین مناسبت ، هر يك از این تجربیات ، میباشد از « آستانه » لذت ، یعنی از این حداقل لازم ، عبور کند ، تا ضمیر ما قادر بدرک شادی یا اندوه آن بشود .

۱ - بنیان گذار زیباشناسی تجربی ، فشنر Fechner است که کار او را آقای لالو Lalo در کتاب « زیباشناسی تجربی معاصر ۱۹۰۸ » خود بتفصیل مورد مطالعه قرار داده است ، ما نیز در قسمت اعظم مطاب آتی این کتاب ، بدون همین مطالعات آقای لالو میباشیم .

همانطور هم، باید بقاء نسبت طولانی تاثیرات را در ضمیر خود، بحساب بیاوریم. اکنون اگر از نظر تائیری که يك تحريك خارجي در ما میکند مطالعه کنیم، می بینیم حال ما همیشه تحت تاثیر آن يك تحريك باقی نمی ماند، یعنی وقتی تحريك جدیدی ایجاد میشود حال ما نیز تغییر پیدا میکند، بنابراین، حال ثابتی برای ما میسر نیست، زیرا این تاثیرات سبب تحریکاتی جدید و موقتی میگردند. اینها نکات بسیار مهمی هستند که در مطالعه لذت جسمانی باید در نظر گرفت.



۲ - طریقه های عمل

همه جا در این کتاب نقشه طریقه های عمل را، جهت مطالعه تجربی لذات زیباشناسی، از شیوه کار فشنر که متعین سه طریقه ذیل است اقتباس کرده ایم:

طریقه انتخاب - طریقه ساختمان - و طریقه دقت در اشیاء معمولی.

طریقه انتخاب - شامل انتخاب کردن بهترین موضوع از میان موضوع های نموده شده به اتکاء تجربه میباشد؛ مثلاً: عده ای باید از میان مربع مستطیل ها یا اشکال بیضی که دارای تناسب های مختلف هستند یکی را انتخاب کنند، نتیجه وقتی بدست می آید که منتخب اکثریت معلوم شود. این آزمایشات و تجربیات مکرر در مکرر بوسیله فشنر و ویتمر (۱) و فانچيولی (۲) و کسان دیگر انجام شده است.

طریقه ساختمان - در این طریقه از گروهی تقاضا میشود که بادست، در نهایت آزادی و راحتی، و با تناسبی معین، شکل ساده ای را آنچنان بسازند که بتواند بطور مطلوب و رضایت بخش منظوری موضوعی را که برای مطالعه در نظر گرفته اند برساند. این طریقه هم بوسیله پی یرس (۱) معمول گشته، ولی نتیجه اش چندان رضایت بخش نبوده است.

طریقه دقت در اشیاء معمولی - این طریقه شامل ثبت نمودن خواص تناسب، فرمها و غیره است؛ و معمولاً اشیاء عینی را از نظر تشنگی یا مخصوصاً از نظر زیبایی انتخاب میکنند (مثل تابلو). این طریقه نیز بوسیله فشنر در موارد عدیده مورد پژوهش قرار گرفته است.

(که از همان ترقی مثبت یا منفی حاصل شده است. مترجم) - بر تائیر اصلی افزوده میگردد ، و تائیر کلی را تقویت یا تضعیف میکند ، و چه بسا ممکن است نتیجه متوسط دو تحریک مذکور را ، واژگون سازد .

ص ۴ - قوانینی که از عمل عادت مشتق میشوند

قوانین عادت که ممکن است منطبق بر لذت گردند عبارتند از :

۱ - قانون تکثیر - برای آنکه تحریکی محسوس گردد ، لازم است مدت معینی تحمل شود ؛ یعنی يك تحریک بكنواخت و مداوم ، تائیری ایجاد میکند که تا يك حد اکثری روزه افزایش و نمو می‌رود .

ب - قانون همارست - تائیر تحریکی که قطع شود و دوباره ایجاد گردد ، در مرحله نانی افزونتر است ، زیرا از تائیر بار نخستین نیز استفاده کرده است .

ج - قانون تضعیف - در پی يك حد اکثر عمل ، اگر تحریکی ادامه پیدا کند بتدریج از تائیر آن کاسته میشود .

د - قانون اعتیاد - در این قانون عملی که قبلا مطبوع بود ، بتدریج علی السویه میگردد .

ه - قانون اشباع - اغراق در قانون اعتیاد است ، یعنی ممکن است يك تحریک مطبوع ، بوسیله سیر شدن یا اشباع ، نامطبوع شود .

سرانجام ممکن است به قانونی برسیم که قادر است يك لذت یا يك اندوه یا يك خاطره ، تغییر حالت بدهد ، این قانون را بیان شادی ورنج میگویند ، و وابسته بحال شاد یا اندوهگینی است که شخص بهنگام درك يك موضوع دارا میباشد .

بنظر میآید که این قوانین مختلف ، بنیادی مشترك دارند ، یعنی میل داریم بگوئیم : يك تحریک مستقیم موجب يك تائیر میشود ، در صورتیکه ، این تائیر ، ثابت لایتغیر نیست ، زیرا ممکن است : اولاً تابع احوال روحی ما در زمان وقوع باشد ؛ ثانیاً از تاثیرات مشابه ، یا غیر مشابهی تبعیت کند که قبلا ما احساس کرده ایم . بهر حال ، پیدا است هر چه زمان کوتاهتری از وقوع این تاثیرات گذشته باشد ، نیروی آنها در تغییر ، زیادتر خواهد بود .

همچنانکه همه میدانند تاثیرات روشنائی برای مدتی روی قرنيه باقی میماند ،

آمده است که انتخات اشخاص، چه در نسبت دو ضلع تابلو، چه در نسبت درون تابلو چه در نسبت حجم عمده اشیاء معمولی، چیزی سوای نسبت فوق‌الاشاره بوده است. علاوه براین، در زیباشناسی تجربی، موارد عمده‌ای یافت میشود که غیر قابل اندازه‌گیری هستند، مانند: قانون تشدید، قانون تضاد، قانون ترقی زیباشناسی، و حتی قانون عادت با تمام فرمهای آن که جمله‌گی، یا تحت نفوذ تأثیرات جسمانی ما میباشند یا مقید بقواعد موجود یا خلق الساعه ساخته‌های هنری هستند. - بهر حال بیان مشروح و در این باره میتوانیم از طریق تکنیک تمام هنرهای پیدا کنیم، مانند: ترکیب (کمپوزسیون) در هنرهای بصری، و نوا سازی و آرمنی (هم‌آهنگی) در هنرهای مصوت.

بطور مثال، در باره قواعد هم‌آهنگی میتوان گفت: این قواعد صرفنظر از هر دلیل، چیزی جز قوانین تجربی پسند یا ناپسند آمدن مستقیم صدائی بگوش نیست: اگر مشاهده میشود که آن قواعد به نیکوئی برقرار گشته‌اند، برای آنستکه بقوانین مختلف زیباشناسی متکی هستند، و باید متوجه بود که همین قوانین در موقع خود بر اثر تجربه وجود آمده‌اند.

همچنانکه بنظر میآید، نتایج مستقیم زیباشناسی تجربی میباید قاعده ناچیز باشند، همانطور هم باید آرزو مند باشیم که نتایج اصول مذکور در فوق نیز، مورد مطالعه قرار گرفته به بحث و فحص نهاده شوند. زیرا، چون هنرمندان باین کارها نمی‌پردازند و بمکاشفه خاص خودشان و تعلیماتی که استادان هر فن عملاً داده‌اند محدود هستند، در اینصورت چنانچه ما بتوانیم اصولی برای زیباشناسی تألیف کنیم که بر کلیه هنرها منطبق گردد مسلماً صرفه جویی ذیقیمتی در اوقات گرانبهای هنرمندان خواهد شد، و بدین طریق وسایل عملی درستی تحت اختیارشان قرار خواهد گرفت. - در حقیقت، این بکرشته تکنیک هنریست که روی آن تا بحال کاری انجام نشده است. گذشته از مطالبی صریح که بیان شد، چنین استنباط میگردد که: چون هم فلاسفه معطوف بروانشناسی است علیهذا زیباشناسی تجربی توجهی نشان نمیدهند و بطور کلی بحث در این مقوله را فعلاً مسکوت گذارده‌اند؛ شاید هم عیب بزرگی در این کار نباشد: زیرا خیال نمی‌کنیم مطالعه زیباشناسی تجربی، بر طبق مفهوم کنونی که منحصراً ارتباط بمطالعه لذات مستقیم، یا مشاهده فلان فرم، یا فلان رنگ یا فلان صوت دارد، بتواند پاسخی به آمال ما بدهد.

۴ - نتیجه گیری

باید اذعان کرد که نتایج صریح زیباشناسی تجربی، بسیار ناچیز هستند، و فقط بچند امتیاز اشکار در موضوع فرم مربع مستطیل، که به «بخش طلانی» (۱) معروف میباشد محدود میشوند، بدین معنا هر گاه که چشم در برابر دو طول قرار میگیرد اینطور بنظر میآید که همیشه امتیاز را بطولی میدهد که متکی به این نسبت است

$$\frac{A}{B} = \frac{A}{A+B}$$

که میشود $\frac{A}{B}$ ، لیکن چنین بنظر میآید: باوجود امتیاز، یا برتری ثابتی که در بیشتر از آزمایشات باین نسبت داده اند، باز هم مواردی پیش

۱ - مترجم، توضیح جامعی را در اینباره سودمند میداند. لیکن بخاطر احتراز از تطویل کلام تا آنجا به توجیه این نکته میپردازد که تا حدی خواننده را در ادراک مطالب یاری میکند: اگر يك خط مستقیم را بدو بخش مختلف چنان تقسیم کنیم که نسبت قسمت بزرگتر به قسمت کوچکتر مانند نسبت مجموع آن دو قسمت باشد چنین بخشی را در قیاس با قسمتهای مختلف دیگر «بخش طلانی» یا Section D'or نام میگویند. . . این انتخاب میتواند در مورد تمام اشیاء حتی اصوات نیز عملی شود؛ مثلاً مربع مستطیلی را در نظر بگیریم که يك ضلع آن ۵۳ سانتیمتر، و ضلع دیگرش ۳۳ سانتیمتر است. اگر مربع هائی از این مستطیل استخراج کنیم، هر ضلع اولین مربع آن ۳۳ سانتیمتر و مستطیلی که باقی میماند ۳۳ - ۲۰ = ۱۳ سانتیمتر خواهد بود اکنون با هم از این مستطیل، مربع دیگری در میآوریم که بالطبع هر ضلع آن ۲۰ سانتیمتر و مستطیلی که باقی میماند ۱۳ - ۷ = ۶ سانتیمتر است. دیکر این عمل را تکرار میکنیم بالتبعه مربعی که هر ضلع آن ۷ و مستطیلی که ۶ - ۳ = ۳ سانتیمتر است بدست میآوریم. حال اگر این کار را تا حد امکان ادامه بدهیم و سپس میان این مربعها که از مستطیل اولیه درآمده اند دوایری مماس با اضلاع هر مربع بکشیم، خمیدگیهائی مارپیچی (اسپیرال) بوجود میآیند که شخصیت بخش طلانی را اشکار میسازند؛ این حرکت یا گردش مارپیچی در طبیعت بطور وفور یافت میشود: در گل، صدف، برگ و موج و غیره آن را میتوان مشاهده کرد، همین است که یونانیها دریافته و از آن جهت ساختن کارهای تزیینی الهام گرفته اند. . . اکنون اگر بخوایم این بخش طلانی را با اعداد هم نشان بدهیم به عدد ۱/۶۱۸ بر میخوریم، که در اینجا عدد يك نماینده مربع، و عدد ۶۱۸ معرف عرض مستطیل باقیمانده میباشد. این بخش طلانی را در موسیقی نیز میتوان یافت، و آن «فاصله ایست اندکی کمتر از «ششم بزرگ» و کمی زیاده تر از «ششم کوچک» (زیباشناسی موسیقی از شارل لالو - ص ۵۴). منتهی چون در موسیقی معتدل شده کنونی اروپائی، چنین فاصله ای وجود ندارد، دانشمندان از این جزئی اختلاف صرف نظر کرده و بهترین فاصله موسیقی را «ششم بزرگ» و معکوس آن «سوم بزرگ» اختیار کرده اند، ولی خوشبختانه «در موسیقی مشرق زمین، این عالیترین فاصله، یا به بیان دیگر این بخش طلانی بطور طبیعی موجود است، و آن «ششم نیم بزرگ» و معکوسش «سوم نیم بزرگ» میباشد که گاه «سه گاه» را تشکیل میدهد؛ این همان گامیست که مترجم، در رساله «موسیقی ربع برده» خود، بعنوان پایه و اساس آکورده ۲۴ صوتی گرفته است، و باید گفت از همینجا تئوری موسیقی ربع برده معتدل شده ما، ریشه میگیرد. وسعت شگرف، تنوع و بلاغت والوان و بزمای که این فاصله بموسیقی ما میبخشد، بحثی است که بموقع خود در کتاب موسیقی علمی خواهد آمد.

از نمایشنامه‌های باتای (۱) (در يك تأثر مردن) حال رقت و تأثیری بما دست میدهد، و احساساتی را با شدت خاصی دوك میکنیم؛ شك نیست تأثیری كه از زیبایی ژرف آن نمایشنامه دریافت میداریم كاملاً مستقل و منفرد نمیباشد، بلكه ارتباط و وابستگی بچگونگی بیدار شدن احساساتمان دارد.

تعلق، ترس، ترحم، اندوه و شادی، و هر گونه احساسی كه بوسیله يك ساخته هنری یا يك منظور، بیدار گردد، همانستكه ما زیبا خواهیم نامید.

حال بینیم چگونه باید با مشکل روبرو شد؛ و عناصر ساخته‌ها، یا منظورهاییكه تأثیرشان آشكارا متوجه این قلمرو عاطفتی میگرددند، کدام هستند؟ كوشش میکنیم از ساده به بغرنج برویم، یعنی سعی میکنیم از خیلی پائین بابه بیان دیگر از واقعیت مادی مطالعه را آغاز نمایم.

خلاصه: می‌خواهیم بینیم وقتی با يك ساخته هنری روبرو شدیم، نخست چه ادراك میکنیم؟ و چگونه میشود كه وجدانمان بیدار میگردد؟

كاملاً بیدار است كه مقدم بر هر چیز، ما بوسیله چشم یا گوش، خطوط و رنگ و اصوات را تشخیص میدهیم، در اینجا هر لذتی كه بمادست بدهد مستقیم است، و بالكل بر كنار از هر خاطره یا حافظه و هر معنا و هر اشتراكی میباشد.

پس، فعلاً هدف ما محدود به مطالعه این لذت میشود، یعنی لذتی كه مثلاً: بر اثر خواندن يك نوشته در زبانی كه معنای آنرا نمیدانیم در ما ایجاد میگردد، و یا شفعی كه از مشاهده يك تابلوی واژگون در ما بظهور میرسد.

از این قسمت كه بگذریم، بموارد دسته دوم میرسیم؛ و آن هنگامی است كه علاوه بر صدای كلمات، به معانی آنها، چگونگی تر كیشان، و یا به تائیر خود اصوات و اثر توالی آنها، و یا به تائیر خود رنگها و خویشاوندیشان توجه میکنیم در اینجا است كه منظورها، گذشته از تائیری كه بطور مستقیم در وجود ما میکنند انعكاس ادراك آنها نیز در ما آغاز میگرددند؛ زیرا یقیناً آنچه موجب میشود ما عكس العملی از تظاهرات آن منظورها نشان بدهیم، عناصری هستند وابسته بهم، كه میتوانند مربوط به احوال عاطفتی ما باشند.

از اینرو، هدف دیگر ما آنستكه: این وابستگی‌ها و ارتباطات را كه اساس

فصل چهارم

عناصر بلیغ : عناصر هیجتم

همینکه از حدود مطالعه خشنودی‌ها یا ناخشنودی‌های مستقیم و ساده، که معلول يك رنگ یا يك صوت میباشند خارج بشویم، مسئله غامضی در برابرمان نمودار خواهد گشت؛ یعنی: بمجرد اینکه از عنصر خشنودی‌های خود چشم پوشی کنیم، در ساخته‌هایی که زیبا نامیده شده‌اند، یاد منظورهای زیبا، بکلافی سردرهم و پیچیده برخورد خواهیم کرد. یا به بیان دیگر: احساسات، هیجانها، لذا ید عقلی و معنوی و تحسین بخاطر سبب‌هایی که بنظرمان متفاوت و گوناگون آمده‌اند مواجه خواهیم شد. — نمونه‌های ذیل مبین نکات فوق است:

از مشاهده يك صحنه نمایش چنان هیجان می‌آئیم که گریه می‌کنیم و آنرا زیبا مینامیم — يك شب کوهستان، چنان ما را به اندیشه و تعمق و امیدارد که بر اثر آن، تاثیر بی‌شائبه زیبایی را در می‌یابیم — در برابر يك «اوفورت» (۱) از رامبران چنان مجذوب میشویم که بی اختیار مدتی بتحسین زیبایی آن می‌پردازیم.

اکنون به آنکه، تفکر و اندیشه، این قلمرو جدید احساسات را تجزیه و تفکیک میکنند.

بخاطر دارید که باره‌ی از احوال زیباشناسی مربوط به لذا ید جسمانی بود و ما بدون اعتنا به اینکه کدامیک از آنها برای کارا کثر زیباشناسی عکس العمل ما، مفید میباشند آنها را از یکدیگر مجزا کردیم؛ در اینجا هم بهمین شیوه اقدام میکنیم؛ زیرا در این مورد نیز مسلم است باره‌ی از احوال زیباشناسی ما وابسته به تغییرات است که این احوال عاطفتی یا مهرانگیز ایجاد میکنند.

مثلا: بر اثر مشاهده یکی از تراژدیهای زیبا و مهیج راسین (۲) با تماشای یکی

این سه مرحله ، اساس عمدهٔ فرمهای بلاغتی را تشکیل میدهند . - هر يك از این عناصر متحد ، یا بلیغ ، میتواند همانطور که قبلاً هم اشاره کردیم مشترکاً بر ما تأثیر مستقیم بگذارد . علیهذا ، چون عمل آنها دسته جمعی ، یعنی بالاشتراك میباشد ، پس عنوان عناصر گروهی (۱) را به آنها میدهیم .

اکنون اندکی فراتر میرویم ، و از نزدیکتر عناصر گروهی را مطالعه میکنیم .

در این مطالعه هر چه عنصر باین عنوان بیاییم ، و آنها را از عناصر دیگر تفکیک کنیم ، همان است که وسایل بلاغتی نام نهاده ایم ، و هویداست ، آنگاه شناسائی آنها توفیق خواهیم یافت ، که به نیکوئی بتوانیم در بارهٔ طبیعت و وسایل عمل ، و تأثیر آنها يك يك پژوهش دقیق بنمائیم .

نخست لازم است توجهی به این نکته بکنیم که : هر گاه کسی بخواهد مطلبی را برای کس دیگر بیان کند ، و یا اینکه اندیشه ای را بدیگری انتقال دهد ، همیشه از همین وسیله ، یا همین طریقهٔ بلاغت استفاده خواهد کرد . یعنی : معانی لغات علی الخصوص ، و تصاویری که همیشه اختصاص بصدای يك کلمه دارند ، اساس کار او در تفهیم قرار خواهند گرفت .

پیداست که اگر احياناً این موارد ، جهت انتقال اندیشهٔ تازه ای کافی نباشند ، لااقل خواهند توانست برای هر اندیشه بیان شده ، یا هر علم (باتمام فرمهای بلاغتی و عقلانی آن) کافی و وافق باشند ؛ ولی میرهن است که مورد اخیر نمیتواند موضوع خاصی برای زیباشناسی قرار بگیرد ، بلکه ممکن است خواص آن ، در باره ای موارد ، آنها تحت شرایطی ، بزبانشناسی ملحق گردد .

اکنون متوجه میشویم : فقط در هنر و ساختن آدمی نیست که با چنین عناصری برخورد میکنیم ، بلکه بعضی از مناظر هستند که خود بخود بلیغ میباشد ؛ فرض کنید در برابر منظره ای قرار گرفته ایم که لخت ، عقیم بدون درخت و مستور از سبك است ؛ یا اینکه در کوهستانی ، در برابر گردنه یا گذاری واقع گشته ایم ، تأثیری که اینها در ما میکنند نمیتوان گفت منحصرأ احساس مأخوذه از طبیعت است ، بلکه در این موارد عناصری که فعالیت مستقیم دارند ، عناصری میباشد که موجب تحريك

و مبنای طرق بلاغت میباشند مورد مطالعه قرار بدهیم.

مقدمه نظری به لغات میافکنیم؛ این الفاظ، و اصواتشان از دیرزمان درخاسته ما با تصاویری هم آهنگ و وابسته بوده اند، یعنی بعضی اینکه این لغات بگوش ما میرسند، بدون هیچ واسطه رژه این تصاویر نیز در ذهن ما آغاز میشوند... گفتگوی ما در اینجا، به خاطر همین لغات و تصاویری است که افاده معنای آنها را میکنند. لغات هر زبان، معمولاً منطبق با تصاویر است کاملاً صریح، یعنی، واجد معانی آشکاری میباشند.

به همین جهت، برخی از خطوط، و بعضی از توالی آنها، در ذهن ما منطبق با تصویری میشود، و یا اینکه نقش فلان شکل، یا فلان حیوان، یا فلان دور نما را در خاطرمان خطوط میدهد. در اینجا نقش انگیزی به معنا (۱) تعبیر نمیشود، بلکه عنوان تقلید یا تولید مثل (۲) را پیدا میکند.

گاهی هم ممکن است یک قسمت از اندام انسانی، یا بخشی از یک دور نما که تا کنون حتی نظیرش را هم هرگز ندیده ایم به ذهن ما خطور دهد؛ یعنی مشاهده این خطوط و الوان، و مقایسه ای که با خاطرات دیگرمان میکنیم، موجب شود که این اندام یا این دور نما در خاطر ما نقش ببندد. در این باره عنوان اشتراك بوسیله تقلید یا تولید مثل (۳) را بآن میدهیم.

در مرحله سوم، اشتراك دقیقتری پیش میآید که عبارتست از: اشتراك بوسیله

تذکار. (۴)

جهت دریافت این موضوع، خوبست تعدادی نوت موسیقی (در حدود سه یا چهار نوت) را در روزنی معین و فواصلی معلوم در نظر بگیریم. پیداست برخی از توالی این نوتها ممکن است برای ما شباهت به ناله، و بعضی شباهت به رجز خوانی، و معدودی شباهت به شکوه خفی داشته باشد. در اینجا وجود اشتراك حتمی است. ولی اشتراکی است مبهم و غیر صریح، یعنی میتوان گفت صدای این نوتها به یکنوع صدا یا خاطره صدا بیشتر شباهت دارد تا واقعاً یک صدای صریح و واقعی؛ پس: اشتراك بوسیله تذکار در این مورد عنوان نیست بسیار مناسب.

که دارند دریابیم؛ در صورتیکه ا در از این الفاظ صرفنظر نمایم، باید اقرار کنیم مطلقاً علاماتی وجود ندارند که بتوانند بدون چون و چرا بتصاویری صریح و ثابت متکی و مربوط باشند. چنانچه برخی از علامات فرضی ریاضی را مستثنی کنیم، خواهیم دید به نیروی تعبیرها، یا معانی الفاظ است که تمام رشته‌های کلام، یعنی شعر و ادبیات تحصیل بلاغت میکنند.

در صفحات آتی، ملاحظه خواهیم کرد که: برای نمودار کردن يك اندیشه، يك احساس یا يك هیجان، وسایل گوناگون دیگری موجود میباشد که آنها نیز متکی به کلمات هستند، و همچنین خواهیم دید هر دانشی، یا هر انتقال اندیشه‌ای از يك انسان به انسانی دیگر جز بوسیله معانی کلمات انجام پذیر نخواهد بود.

بنا بر گفته هانری دو لا کروا: «کلام وابسته به بیان هیجانهاست که گاهی نام آنرا زبان طبیعی نهاده‌اند. کلام، جوهر خود را احتمالاً مدیون همین هیجانها میباشد یعنی متکی به اصواتیست که الفاظ را تشکیل میدهند، یا حرکات و اطوار است که گاهی، بیاری بیان میشوند و زمانی بجای آن افاده معنا میکنند؛ مختصر آنکه، کلام یکی از شرایط اساسی خود را که عبارت از ابراز خود بخود احساسات و نیازمندیها میباشد، مدیون بیان هیجانهاست.

تقلید یا تولید مثل، معمولاً نقطه حرکت خود را از اشتراك فرمهای خارجی اشیاء و منظورها میگیرد؛ تقلید، سبب میشود که این اشتراك فرمها به بلاغت یا رسائی منظورها مرتبط گردند.

اینها، در هنرهای تقلیدی مانند: نقاشی، حجاری و طراحی - و در هنرهای نمایشی مانند: البسه، دکور، حرکات هنرپیشگان (که در واقع عنصر افزوده‌ای بر عناصر حاصله از کلام میباشد) و همچنین در هنر مستقیم تقلید، یعنی فن سینما، مبانی و مآخذ طرق بلاغت میباشد.

لیکن، بنابر آنچه گفته شد، تذکار، یکنوع اشتراك بسیار دقیق‌تر است که در هنرهای غیر تقلیدی مانند: موسیقی و رقص مبنی و اساس طرق بلاغت را تشکیل میدهد. از این گذشته حتی ممکن است تذکار در برخی از هنرهای تقلیدی مانند: حجاری و طراحی بدون رنگ (که در آنها تذکار بر تقلید برتری دارد) و معماری

حس غم، و یا حتی وحشت ما میگردند. - اشباح در خقان عریان و بدون برك غالباً از جهات ذیل بلیغ میباشند: اگر شاخه‌ها بسوی آسمان متمایل باشند حالتی استغاثه آمیز دارند، چنانکه بطور افقی قرار گرفته باشند حکایت از حس رأفت و حمایت میکنند. و احياناً اگر همچون بید مجنون خمیده باشند مبین اندوه و سرافکنندگی هستند.

در چنین موارد، مراد ما از عناصر مستقیم آنها نیست که از تجربیات و یا خاطرات آدمی بوام گرفته شده و مستقیماً بوسیله تذکارها و اشتراکهای مبهم، و خاطره‌هایی که در برخورد با چنین خطوط، یا گروهی از این خطها، در ما بیدار میشوند، بر ما تأثیر می کنند.

ما اصرار داریم باز هم این موضوع را تصریح کنیم و معین سازیم که: اگر تحت عنوان عناصر گروهی، مجموعه‌های بلیغ مشترکی را که در منظوره‌های زیبا دیده میشوند گرد آوری میکنیم، منحصراً از جهت تحلیل زیباشناسی میباشد. نمایشات هیجانها، تطوری که بوسیله نمایشات درما ایجاد هیجان میکند، زبان، تداعی معانی و قوانین آن، قلمروهای وسیعی هستند که مشروحاً مورد مطالعه قرار گرفته‌اند، و چون در اینجا خارج از موضوع میباشد و فعلاً مطرح مطالعه نیست از آنها صرف‌نظر میکنیم و منحصراً پژوهش خود را محدود به آزمایش عناصر بلاغتی میکنیم که در منظوره‌های زیبا موجود میباشد. به‌وایات این پژوهش، مطالعه ما بـعـنـاصـر دیگری نیز محدود میگردد که جز به اتکال تأثیرات مستقیم دسته جمعیشان، نمیتوانند در اینجا گرد آیند؛ صفت این عناصر آنستکه، احوال زیباشناسی را که خود ایجاد کرده‌اند، تغییر میدهند. اینها، از نظر عمل مشترك و مستقیمی که دارند گروهی هستند، لیکن در عین حال، خودشان عناصری از يك گروه میباشند؛ چنانکه بعداً خواهیم دید، اگر تحت این عنوان، این عناصر بتوانند تأثیری بیخشند که ما قادر بدرك آن باشیم گوئیم، قابلیت ایجاد یکنوع زیبایی را از میان گروه خود دارا هستند.



طبیعت و مسائل بلاغت

در محاورات یا مکاتبات است که ما قادریم وجوه اشتراك را بوسیله مفهومی

فراوان است که حتی معمولاً تصورش را هم نمیکند. میتوان گفت، در هنرهای تقلیدی نیز تاثیر تذکار فوق العاده است؛ زیرا مشاهده يك شباهت دور، شخصی، و اتفاقی کافیت که يك سلسه از تداعی هارا در خاطر، یا در وجدان ما بیدار کند.

در ادبیات

طرق مختلف بلاغت، دارای يك وسیله عمل میباشد که مشترك میان آنهاست و آن عبارت از: نمایشات و تصاویر است که از نتیجه عمل بلاغت در خاطر ما حاصل میگردد، و سبب میشود ما در برابر منظور یا ساخته مورد نظر ابراز احساسات بکنیم.

پیداست اعتیاد به معانی الفاظ (یا طریقه بیان بسیاری از لغات عادی) سبب میشود که غالب اشتراکهای ثانوی، تضعیف گردند، مثلاً: استعمال مداوم يك لفظ رفته رفته معانی مشترك دیگرش را محدود کرده جز چند اشتراک بسیار صریح که در واقع معانی آشکار آن لفظ میباشد چیز دیگری برای ما باقی نمیگذارد. از طرف دیگر، بسیاری از کلمات، حکم کلیدی را پیدا کرده اند که بچندین قفل میخورند یعنی دارای اشتراک معانی متعدد ولی ضعیف میباشد، برای مرتفع کردن این عیب لازم است دوباره بجمع آوری تصاویری که واجد معنا هستند، یعنی به گردآوری لغاتی پرداخت که بمحض ظهور در جمله ای، بعدی بجا و بلیغ باشند که بتوانند فلان هیجان یا فلان احساس، و حتی فلان دگرگونی حال را در ما موجب شوند.

مثلاً: قسمتی از کتاب باغ شکفته ها (۱) تالیف او. میربو (۲) را که نمایش آن بی اندازه نفرت آوراست در نظر میگیریم. در این اثر، لغات معارف و معمولی عمداً چنان استعمال شده اند که خواننده را بی اختیار به تهوع میاندازد؛ بنظر ما همین نکته میتواند حداکثر تاثیر مستقیم عناصر گروهی را ثابت کند.

ولی برعکس، اشتراکهایی که بوسیله تقلید یا تولید مثل و تذکار حاصل میشوند، توانگریشان کاملاً محفوظ و همیشگی است (زیرا با اعتیاد، اشتراکهای ثانویشان تضعیف نمیکردند. مترجم). یقین است آنچه تقلید نتایج، و حتی تقلید نتایج خصوصی و تاحدی احوال عاطفتی، یا منظورها را سبب میگردد، همین گونه

و هنر های تزئینی از هر قسم ، که بالاخص هنرهای « مبهم » نامیده میشوند ، پایه و اساس بلاغت باشد .

اکنون طبیعت یا جوهر تذکار را که در حقیقت مهمتر از آنستکه در زیباییشناسی فرض کرده اند از نزدیک مورد مطالعه قرار میدهیم :

بطور خلاصه باید بگوئیم : تذکار ، از طریق مبهم و غیر صریح ، میان پاره ای از دریافت های معین و متوالی ، مانند اصوات ، زنگها ، الوان و خطوط ، و برخی از احوال روحی ، که مولود دریافت های متوالی میباشد همبستگی و اتحاد برقرار میکند . مثلاً : آنگاه که آسمان خاکستری فام يك دور نما را مینگریم ؛ اندوهی را بیاد میآوریم و وقتی رقصی را می بینیم که در هنگام ایفای نقش نیایش دست بر آسمان برداشته است ، رنجی را تذکار میکنیم - ساده تر بگوئیم همچنانکه پیش از اینهم یاد کردیم ، آنگاه که شاخه های درختی را در حالات گوناگون یعنی بالا رونده ، افقی و یا خمیده مشاهده میکنیم در هر مورد حالتی را تذکار مینمائیم .

این تذکارها که در زندگی جاری ما همیشگی و جاویدان میباشد غالباً بدون تفکر ایجاد میگرددند . بهمین مناسبت ، اعتقاد داریم که باید آنها را بعنوان يك عمل مکانیکی یا غیر ارادی تلقی کنیم .

همانطور که از مشاهده يك تصویر مفرح بی اختیار شادمان میشویم و یا بالعکس از دیدن نقشی هر اسنك متوحش میگردیم ، همانطور هم ، توالی فلان اصوات یا فلان خطوط ؛ ممکن است خود بخود تاثيراتی خوش یا ناخوش در ما بنماید .

در صنعت معماری ، دیوارهای بی روزه یا پنجره ، بی تأمل ریاضت ، وقار و یا حزن و میثومی را بخاطر میآورند . برجهای کلیسائی که سر به آسمان کشیده اند چنان بیننده را حالی روحانی و ایده آلی میبخشند ، که بی اختیار به طیب خاطر از متعلقات دنیوی چشم میپوشد . نمونه های بسیار میتوان در این زمینه یافت که جمله ای مؤید این نکته هستند که : تذکار ، یا به بیان فوق الاشاره عمل خود بخود و غیر ارادی ، چیز است که در تجانس مبهمی ، میان يك عنصر بلیغ و بلاغت يك حال روحی و یا در يك هیجان (بنحوی که يك تداعی منظم میان عنصر از یکطرف و هیجان یا حال روحی از طرف دیگر را انتظار آورد) یافت میشود .

بعقیده ما ، عمل تداعی بوسیله شباهت ، یعنی تذکار ، در تمام هنرها بعدی

خود يك حال روحی یا يك حال عاطفתי تازه‌ای در دیگران ایجاد کنیم ؛ ما قادریم هیجان خود را انتقال دهیم ، و یا در دیگری تولید کنیم . ما میتوانیم در صورت تمایل ، فلان حالت روحی ، یا فلان وضع ، یا فلان احساس ، یا هیجان را در کسان دیگر ایجاد و یا تحريك کنیم .



اکنون نکته‌ای که می‌ماند، اینست که ببینیم از تمام عوامل، آنهایی که بر احوال زیباشناسی ما حکومت میکنند کدام ، و چگونه‌اند ؛ زیرا بنا بر آنچه ارائه شد ، عناصر گروهی ، عناصر هر گونه بلاغتی هستند ، یعنی مبنای انتقال احساسات میباشند بنابراین ، باید ببینیم تا چه حدودی آنها در تاثیرات زیباشناسی ما شرکت دارند .

۱ - نخست متوجه میشویم که :

عناصر گروهی مهمترین مقام را در هنر اشغال کرده‌اند .

یعنی در مییابیم که :

بلاغت اساس هنر است

و

طرق بلاغت ، اساس هنرهاست .

بطور کلی ، در يك ساخته هنری ، هنرمند اقدام بطرح چیزی میکند و به نیت تبلیغ یا تبیین آن چیز ، بنحوی از انجا مجاهدت میورزد . بنا بر آزادی که دارد با انتخاب عناصری میپردازد که در بیان احساسات و تمایزش وی را یاری میکنند؛ بدین مناسبت همواره یکی از طرق بلاغت را اختیار میکند ، زیرا او نیکو می‌داند غیر ممکن است بدون گرد آوردن مواد خاصی که جهت انتقال لازم است، بتوان احساس خود ، یا مطلب مورد تبلیغ را (از هر مقوله که میخواهد باشد) بیان کرد .

بنابراین : مطالعه طرق بلاغت، دیباچه کار زیباشناسی است .

۲ - سپس ، متوجه میشویم که :

احوال زیباشناسی ما ، حتی بوسیله موادیکه عناصر گروهی انتقال میدهند ،

تغیرپذیرند .

برخی از متفکران و زیباشناسان ، زیباشناسی خود را بر احساس و انتقال هیجانها بنیان نهاده‌اند ، یعنی اساس کارشان را بر چگونگی انتقال احساساتی از

طرق بلاغتی میباشد.

يك صحنه واقعی تاثر انگیز، ما را برقت میآورد؛ ولی میدانیم که صحنه‌های تاثر آور، نادر هستند و احتمال مشاهده آنها بسیار ضعیف است، در صورتیکه بالعکس خلق کردن صحنه‌هایی نظیر آنها که در موقع فراغت بتوانند ما را برقت بیاورند بوسیله تقلید و تذکار امکان پذیر میباشد.

در این زمینه توجه شما را باین نکته جلب میکنیم: اگر ما از عناصر گروهی سخن میگوئیم نه از عناصر فردی، برای اینست که عناصر شیوه‌های سخنوری (که عبارت از کلمات، اصوات و غیره میباشد) خودشان قادرند برای ورود به گروه‌های بلاغتی بخودی خود و از جهات مختلف دور هم جمع شوند.

مثلاً: معطوف به همین معناست که ما میتوانیم فلان صحنه، یا فلان منظور را بوسیله عناصر معنا (یعنی الفاظ) تذکار یا تقلید کنیم. و یا قادریم که با ترسیم فلان دسته از خطوط، یا تقلید فلان دسته از اصوات، به تقلید منظوری نائل آییم که خود آن منظور تذکار دهنده یا تقلید کننده فلان حالت روحی است.

از اینرو می‌بینیم که در میان عناصر گروهی، وجود ترکیباتی بسیار پیچیده و فوق‌العاده متفاوت امکان پذیر است.

و بطور وضوح مشاهده می‌کنیم همین ترکیبات هستند که بهره آنها سبب ایجاد کاملترین و متنوع‌ترین طرق بلاغت در اندیشه، و هیجان انسانی میگردد.

تأثیرات و سایل گروهی

چنانکه ملاحظه شد، طرق بلاغت در زمینه انتقال از کسی به دیگری، نه فقط به جهت نقل دانش‌ها و اندیشه‌هاست. بلکه برای انتقال نتیجه عینی از نمایشات واقعی و موجود، یعنی احساسات و هیجانها نیز میباشد.

بنابراین، عناصر گروهی، بوسیله طرق بلاغت، مستقیم‌ترین وسیله است که هیجانها را میان آدمیان انتقال میدهد. اکنون بسهولت میتوانیم به فواید این انتقال پی ببریم، زیرا تمام هنرها از این عناصر گروهی که در واقع اساس و مبنای کارشان میباشد استفاده میکنند.

از گفتار فوق میتوان چنین بهره گرفت: ما میتوانیم با این وسایل مختلف، بنابیل

هر نوع لذتی در قلمرو جسمانی، طبیعی است

و

هر گونه لذتی در قلمرو بلاغتی، اکتسابی میباشد.

باتمام این سخنان، هویدا است، اثری که زیبایی يك ساخته در ما مینهد در حقیقت مستقل از خود هیجان میباشد، یعنی کاملاً بر کنار از هیجان اصلی است که بوسیله بلاغت در ما ایجاد میگردد. به بیان دیگر: این تسائیر، متعلق به زیبایی آن اثری میباشد که وسایل بلاغتی (مانند: کلمات، صور، تعلیل، تذکار بوسیله خطوط، الوان، الفاظ و اصوات...) به نیکوترین وجه در آن بکار رفته باشند. بدینجهت، فقط با این شرایط و تحت این عنوان است که هیجان منتقل گشته، بر احوال زیباشناسی ما حکومت میکند، زیرا از زیبایی ساخته، یا زیبایی بلاغت است که این هیجان بطور شدید یا ضعیف بوجود میآید؛ و بهمین مناسبت، درجه شدت یا ضعف آن وابسته بشدت یا ضعف زیبایی اثر میباشد؛ ضمناً باید دانست خود هیجان یا خود حال عاطفتی واجد هیچ نوع خصوصیت زیباشناسی نیست.

در این زمینه مثال ذیل به تفهیم مطلب یاری میکند:

يك آمپر متر، که در جریان يك سیم برق نهاده شده است با اینکه نمودار کننده چگونگی جریان برق از نظر شدت یا ضعف و نتیجه ای که باید بدهد میباشد با اینحال خود آمپر متر مطلقاً در جریان برق تأثیری ندارد، همینطور هم خود هیجان یا خود حال عاطفتی ما بخصوصیات زیباشناسی ما وابسته نیست، فقط ممکن است شدت هیجانهای انتقال یافته، حال عاطفتی ما را دگرگون کند و احتمالاً در احوال زیباشناسی ما سهمیم بشوند، زیرا این امر مربوط به بیش و کمی زیبایی ساخته ایست که بر ما تأثیر میگردد.



خلاصه -

- عناصر گروهی بوسیله طرق بلاغت، جوهر یا ماده برخی از حالات زیباشناسی ما را انتقال میدهند.
- عناصر گروهی موجب انتقال احوال عاطفتی میان آدمیان میشوند.

فردی بدیگری، و یا اصلاً بخود بلاغت قرار داده‌اند.

در حقیقت، آنچه در قلمرو جسمانی بیان شد در اینجا نیز به نیکوئی مصداق پیدا میکند:

احوال زیباشناسی ما به نسبت احساسات و هیجانهائی که دریافت میکنیم دگرگون میشوند، پس بدین مناسبت مستقل و لا یتغیر نیستند؛ یعنی این احوال زیباشناسی، همانند يك لذت جسمانی، (از قبیل صدا و رنگ که حواس ما مساعدت يك ساخته هنری آنها را درك میکنند) تحت تاثیر يك احساس، یا يك هیجان (از هر نوع میخواهد باشد) میتواند لذت ما را شدید یا ضعیف کند، پس در هر دو حال تغیر پذیر میباشد. در این مقام میتوان گفت، باز هم در یکی از قلمروهای زیبایی هستیم و یا ممکن است باشیم.

از اینها گذشته، وجوه تشابه دیگری میان تولید لذایت جسمانی، و ایجاد احساسات و هیجانها، بوسیله عناصر گروهی موجود میباشد: پاره‌ئی از عناصر گروهی، مانند صدا، یا رنگ، مستقیماً و بلاواسطه بر ما تاثیر میکنند، و همچنانکه يك صدا، مستقیماً موجب ایجاد يك لذت جسمانی است، همانطور هم توالی اصواتی که با وزن یا ریتمی همراه میباشد، مستقیماً سبب ایجاد هیجان یا احساسی که ما خود از تذکار معینی است میگردند. در این مورد نیز، قرینه و شباهت کامل، میان این دو نمود موجود میباشد.

با تمام این احوال، يك اختلاف اساسی وجود دارد: لذایت جسمانی و مستقیم نیازی به هیچگونه تربیت و آزمایش ندارند، و مطلقاً دلیلی نمیتوان یافت که در میان آدمیان که تقریباً همانند خلق شده‌اند، یکسان نباشند. در صورتیکه برعکس، طرق بلاغت، بهر اندازه از تظاهرات جسمانی (فریادها، ناله‌ها و غیره...) دوری جویند نیاز بیک تربیت و آزمایش انسانی دارند، یعنی: برای اینکه حساس به مفهومات يك زبان باشیم، ناگزیریم آن زبان را فرا بگیریم، و یا اگر بخواهیم تحت تأثیر فلان اثر واقع بشویم، لازم است قبلاً الفتی با آن اثر داشته باشیم، و یا اینکه اگر بخواهیم در برابر فلان تذکار، احساساتمان تحریک شود، میباید تجربه خصوصیمان بتواند خاطره‌ای نظیر آنرا بندهنمان خطور دهد. علیهذا:

فصل پنجم

طبیعت

اجازه می‌خواهم مطلب مورد لزومی را در اینجا ، برسم يك جمله معترضه تحت عنوان « احساس طبیعت » (۱) یاد آور شوم .

قبلا دیدیم که برخی از منظورها ، بوسیله عناصر گروهی ، میتوانند يك حال روحی یا يك حال عاطفتی ، يك هیجان یا يك احساس را بما انتقال دهند ؛ مثلاً : نمایشنامه نویسی که قصد کرده است صحنه‌ای هراس انگیز وجود بیاورد ، در صورتی از عهده انتقال این ترس بخوانندگان اثرش بر خواهد آمد و واقعاً آنها را دچار وحشت خواهد کرد که بتواند با مهارت تمام و قدرت فوق العاده ، عناصر وحشت را (فقط همانها را) به نیکوئی در برابر دیده بینندگان نمودار سازد .

سایر احساسات مانند : عشق ، میهن پرستی ، احساس مهر بر این یا آن شخص ، شادی و غیره نیز بدینگونه انتقال مییابند- لیکن احساسی موجود است که تقریباً آشکارا با احساسات دیگر متفاوت میباشد ، و آن : احساس طبیعت است که غالباً در احوال زیباشناسی مداخلات تام دارد- گذشته از این ، در موردی که این احساس شدت مییابد ، بی اختیار و بنابر عادت ، منظوری را که سبب ایجاد چنین احساسی در ما گشته است زیبا مینامیم ، این خود يك مورد کاملاً ویژه است .

مثلاً : اگر نمایشنامه‌ای موجب ترس شما شود ، خواهید گفت : هراس انگیز است .

اگر قهرمان داستانی علاقه‌ای در شما ایجاد کند خواهید گفت : چه مهر انگیز است . لیکن اگر در برابر يك آفتاب غروب ، یا تابلویی از يك آفتاب غروب ، یا يك دکور تأثر ، احساس شدید طبیعت را کردید ، آنگاه خواهید گفت : چه زیباست . زیرا احساس طبیعت ، متضمن چیزی بسیار کلی تر از سایر احساسات است .

اینک به آزمایش این احساس که در بسیاری از احوال زیباشناسی مداخلت

۱ - غرض « احساس مأخوذه از طبیعت » میباشد که در این کتاب همه جا بطرز فوق

– عناصر گروهی ، به مادهٔ زیبایی ساخته‌ها یا منظورها ، اجازه می‌دهند که هیجان ، احساس ، و حال عاطفتی را انتقال دهد، البته باشدنی که صریحاً متناسب با زیبایی ساخته یا منظور باشد .

... در اینجا نیز مانند قلمرو جسمانی ، هنوز در قلمرو ویژهٔ زیبایی نیستیم زیرا : قلمروهای جسمانی و عاطفتی می‌توانند مادهٔ زیبایی باشند، لیکن قلمرو خاص آن نیستند و نمیتوانند هم باشند .

اکنون ببینیم : طبیعت چیست ؟

این عنوان ، به جهان ، بجهانی که خارج از انسان موجود میباشد (بدون توجه به استنباط آدمی .) اطلاق میگردد .

انسان ، خود سهمی از طبیعت است ، قوانین یا نوامیسی هم که وی را رهبری میکنند خود ، جزئی از طبیعت محسوب میشوند ؛ آدمی هر گاه در برابر طبیعت و قوانینی که بر همه چیز حتی بر انسانها و غیر انسانها حکومت میکنند قرار میگیرد ، به محض احساس نکات فوق بیک نگرانی یا هیجانی مخصوص ، که تاحدی رنگ مذهبی دارد دچار میگردد .

غالباً تنوع بایبچیدگیهای زندگی روزمره و متعارف انسانی ، موجب میشود که این عوامل را بفراموشی بسپاریم ، و تمام توجه خود را منحصرأ به خویشتن ، و اشتغالات کاملاً شخصی یا انسانی خود معطوف بداریم . . . لیکن دفعهٔ ، یک قانون طبیعت (هر چه میخواهد باشد) کافیت که توجه ما را بسوی خود جلب کند و معتقدمان سازد که : طبیعت نه تنها بقوانین انسانی متکی نیست ، بلکه خودش فوق انسانهاست ؛ از اینجاست که آدمی متوجه نوامیس کلی طبیعت میگردد .
این احساس (۱) همان احساس طبیعت میباشد .

با تجزیه و تفکیک هیجانهای مختلفی که مأخوذ از منظورهایی زیبا میباشند ، غالباً در درجهٔ اول ، با این احساس طبیعت بر خورد میکنیم ؛ فعلاً از این موضوع که : اگر این احساس از ضروریات نیست ، لیکن کافیت لاقلاً زیبایی را تذکار کند صرف نظر میکنیم ؛ ولی خاطر نشان میسازیم : هر گاه بمطالعهٔ منظوری پرداخته ایم که زیبا نام داشته است ، غالباً باین احساس طبیعت بر خورد کرده ایم .



برای اینکه بخوبی اندیشهٔ خود را تفهیم کنیم ، لازم است موارد صریح احساس

۱ - این احساس که تحت عنوان « نیروی تئوری » بوسیلهٔ روسکین (Ruskin) نقاش و زیباشناس انگلیسی . (مترجم) به نیکوتی مورد پژوهش درآورته است ، توسط مامصرائش در زبان فرانسه معادلی یافته که عبارتست از « احساس زیباشناسی » - ما معتقدیم این عنوان بسیار کلی تر از عنوان « احساس طبیعت » میباشد ، و بهمین مناسبت اعتقاد داریم که این احساس میباید تحت عنوان مشروح تری همانند « احساس ماورا، الطبیعه » توجیه گردد .

دارد و تاثیر مستقیمش آنستکه منظور هائی را که موجود آنست زیبا مینامیم.
میردازیم.



یکبار دیگر به لیست منظورهای زیبا نظر می افکنیم: يك شامگاه زیبا -
يك كوه زیبا - يك گندم زار زیبا - يك دور نمای زیبا - يك زن زیبا -
اینها همه منظور هائی هستند که عنصر و طبیعت، در آنها نقشی را ایفا میکند؛ و
بهمان نسبت که این عنصر تغییر مییابد، آنها هم دگرگون میشوند.

ما معتقدیم منظورهای دیگری نیز همچون: يك سفونی زیبا - کتابی زیبا و
کرداری زیبا یافت میشوند که مقدماً خیال می کنیم آنها بطور مستقیم از طبیعت
چیز قابلی اخذ نکرده اند، بنابراین، نتیجه میگیریم که: احساس طبیعت يك امر ضروری
برای زیباشناسی نیست، و خودش مخلوط با لذات زیباشناسی میباشد.

ببینیم طبیعت، چه دخالتی دارد؟ وقتی در برابر طبیعت، عریان،
طبیعت بی انباز قرار میگیریم چه احساس میکنیم؟

نخست، يك مورد بسیار ساده آنرا مورد مطالعه قرار میدهیم.

بخاطر تمرکز افکار و جمعیت خاطر، فرض میکنیم در گذرگاه جبال مرتفعی
یکه و تنها قرار گرفته ایم.

چنانچه، شخص حساسی باشیم، هیجان شدیدی را احساس خواهیم کرد، و
همینکه بتدریج هراسمان زایل شد، گوئیم: همچذوب منظوریکه در برابرمان
قرار گرفته است گشته ایم، یعنی مشاهده میکنیم آن منظور در آنحالت افکار ما را بسوی
جهان، و عظمت و حدود مافوق التصورش هدایت میکند؛ در این هنگام استکه مادر
نهایت شوق و رغبت، خصیصه های حقیر و بی مقدار خود را رها میسازیم تا به کلیات
توجه پیدا کنیم.

این احساس ویژه را، احساس طبیعت نام مینهیم، و اگر بخواهیم صحیح تر
تسمیه شود، بهتر آنست آنرا احساس موجودیت طبیعت، یا احساس متافیزیک طبیعت
نام بگذاریم. - این احساس خالصی است که با هیچ چیز آمیخته نمیگردد، فقط،
طبیعت، منحصرأ، خود طبیعت، تنها جوهر (یا ریژنال) طبیعت است که میتواند این
احساس را بشدیدترین وجه تفویض ما کند.

روسکین احساس موجودیت طبیعت را بوجهی شدید و نادر آزموده است ،
یعنی اوسنک ریزه‌ای را بخاطر خود آن سنک ریزه دوست میدارد، زیرامیگوید: آن
سنک ریزه يك ریگ حقیقی است . . . ابری را از آن جهت دوست میدارد که يك «ابر
واقعی است» یعنی خود طبیعت است .

روسکین مینویسد : «لذتی داشتم که از هر لذت دیگری که تا سن هجده و
بیست بیادم می‌آید برابم ارجمند تر بود ، شاید بتوان آن شادی را با شغف عاشقی ،
هنگامیکه بوصل معشوق نجیب و مهربان خود توفیق مییابد برابر کرد ، یعنی آن
لذت را توصیفی پنداشت که در شان خود عشق مییابد . . . « من مطلقاً طبیعت
را بمثابة مصنوع پروردگار فرض نمی‌کردم ، بلکه همچون يك واقعه جداگانه
می‌پنداشتم که مستقل از خود خالق است . . . « این احساس بر حسب توانی که داشت
از هر گونه احساس قبیح مانند : هر نوع حسرت ، هر گونه تشویش ، آزار ، ناخشنودی
و هر نوع هوسهای کینه توزانه اجتناب و دوری می‌جست ، و بالعکس بسوی هر گونه
اندوه ، هر نوع شادی ، و هر قسم محبت صدیق و نجیب ، می‌گرایید . . . « گرچه
هیچ نوع احساس کاملاً مذهبی با آن آمیخته نبود ، ولی بهر حال يك ادراک دائمی
و قدوسی برای کلیات طبیعت ، (از خردترین تا عظیمترین عناصرش) در آن یافت میشد . . .
يك نوع هراس مذهبی ، فطری ، همراه بالذت ، خلجانی وصف نشدنی همچون لرزشی
که فرضاً از مشاهده روح از قید جسم رهائی یافته به آدمی دست میدهد ، مرا فرا
میگرفت . . . من موقعی قادر به احساس اینها میشدم که بیکه و تنها در برابر طبیعت
قرار میگرفتم ؛ در آن هنگام از شوق و بیم این احساس ، سراپا میلرزیدم ، آری ،
آنگاه که پس از زمانی دراز مفارقت از کوهپایه ها ، بسواحل مرتفع رودخانه‌ای
میرفتم که آب گل آلودش غرش کنان بر سنگها می‌فلتید ، آنگاه که نخستین تلاشهای
درهم افق دوردست را علیه يك آفتاب غروب مشاهده میکردم ، در آن لحظاتی که
نخستین دیواره‌های کوتاه و شکسته و خزه گرفته کوهها به چشم می‌خورد لرزشی
از شادی و هراس سراپایم را فرا میگرفت ؛ من مطلقاً توان توصیف این احساس را
ندارم ، اگر بشود احساس گرسنگی جسمانی را برای کسی که هرگز طعم گرسنگی
را نچشیده است توصیف کرد ، میتوانیم این خشنودی را هم که بمثابة يك گرسنگی
قلبی است و منحصرأ به یمن انفاس قدسی سیری پذیر است ، توصیف کنیم . . . - پندار

طبیعت را بمساعدت امثلهای بنمایانیم :

يك دوستدار هنر ، كه ضمناً متمكن و متعین نیز هست در يكي از طالارهای منزل خود ، با وسایلی ، صحنه‌ای واقعی ، دقیق و كامل از يك منظرهٔ برف بوجود آورده است . . . فرض كنید ، این صحنه چنانست كه مطلقاً نقصی در آن دیده نمیشود ، بارش برف احساس می‌گردد ، آسمان خاکستریست ، برف بر درختان عریان و بی‌برك نشسته است ، بادی سردی می‌وزد ، پنداری كه صداهای خفهای بگوش میرسد ، خلاصه ، تصور كنید كه تمام این عوامل از نظر اندازه هم ، مطابق با طبیعت هستند ، و پیش خود فرض می‌كنیم بشما هم نگفته‌اند كه این يك صحنهٔ ساختگی است . در اینحال ، كه تمام عوامل بطور كامل نمودار كننده يك وضع طبیعی هستند ، آیا شما تصور نمی‌كنید در برابر يك واقعیت قرار گرفته‌اید ؟ و آیا احساس شما همانگونه نیست كه ممكن است يك روز برفی واقعی از طبیعت دریافت کرده باشید ؟

اکنون ، فرض می‌كنیم بشما اطلاع بدهند اینها تماماً ساختگی است و شما در طالاریك عمارت مجملی قرار گرفته‌اید كه مخصوصاً برای این تاثیر ساخته شده است از حالا چه احساسی می‌كنید ؟ یقین است از هیچجانی كه در برابر طبیعت داشته‌اید كاسته میشود .

آری ، در این هنگام ، شما لذتی را كه از يك روز برفی از طبیعت دریافت کرده‌اید تذكر می‌كنید ، شما تمام آن عوامل مشتركی را كه احتمالاً در يك روز زمستانی ، در هوای آزاد ، سبب لذتتان شده است بخاطر می‌آورید ؛ بهر حال وقتی شما آگاه میشوید كه این خود طبیعت نیست ، یعنی طبیعت اصلی و حقیقی نمیباشد ، هیجان مودتی شما (اگر بتوان چنین گفت) زایل میشود ؛ پس در حقیقت این مورد چیزی نیست جز كپی خاطرات خود شما كه در معرض تماشایتان قرار داده‌اند . نکته‌ایكه در اینجا نقصان یافته و یا تقریباً مفقود گشته است ، همان احساس اصلی طبیعت یا به بیان دیگر ، احساس فوق الطبیعهٔ طبیعت میباشد .



احساسات مأخوذه از طبیعت ، بوجه‌های مختلف خودنمایی می‌كنند ؛ این احساسات قادرند كه اشكال دگرگونی داشته باشند و هريك از دیگری بر حسب ظاهر متمایز باشد .

یعنی مائیکه فنا پذیر هستیم بیشتر بچشم بخورد . . . بهر حال غرض آن نیست که تحت تاثیر کوهها جمیع افکار يك بندها صریح برسند - بلکه ما دارای يك احساس خفی مبهمی هستیم که در برپا داشتن این وضعیت روحی مؤثر میباشد .

احساس طبیعت و جوه دیگری نیز دارد مثلاً : م. ا. ژ. ی. بندها (۱) در کتاب «گفت و گوی الوتر» (۲) با توصیفی بسیار بلیغ چنین میگوید : «خدا شناسی بردو نوع است یکی آنستکه آدمی وجود فنا پذیر خود را مستحیل در طبیعت لایتماهی آرزو کند ؛ و دیگری آنستکه بخواهد جهان را قابل استحاله در وجود ناچیز خویش سازد ؛ شق نخست ، خدا شناسی فیلسوفان است ، و شق ثانی ، بخدا شناسی زنان جوان کارگریکه در موسم بهار جلوه گری آغاز مینمایند اطلاق میشود .

اینک بعنوان مثال ، معدودی از فرمها یا اشکال احساس طبیعت را نشان میدهم . احساس طبیعت بی جان : این احساس در برابر مناظر ، صخره ها و سنگ ریزه ها و آسمان و غیره ایجاد میشود .

احساس طبیعت زنده : این احساس ، مثلاً در برابر جسم انسانی بوجود میآید و به معنای احساس غایت (۳) طبیعت است .

احساس اریژینال (۴) : این احساسی است که از يك رنگ یا يك صدای اریژینال ، یا بطور کلی ، اصلاً از خود رنگ و صدا ایجاد میگردد . مانند احساسی که يك رنگ آبی آسمانی اصیل یا يك صدای اصلی مانند نت « دو » در انسان ایجاد میکند .

احساس قوانین کلی که شامل همه چیز میشود : مثل قوه جاذبه و قانون لوشاتولیه (۵)

احساس طبیعت در درجه دوم خود انسان است - و احساس طبیعت در درجه سوم « ساخته های انسانی است ، یعنی هنرهاست که ارتباط به قوانین کلی انسانی

۱ - M. J. Benda

۲ - Eleuthere

۳ - غایت را معادل لفظ Finalité و غایت را در برابر Finalité اختیار کرده ایم (مترجم)

۴ - چون این کلمه در این کتاب با معانی دیگر کون از قبیل : اصلی - بدیع - بکر و نو

آمده و خود مؤلف نیز در صفحات آتی درباره اش توضیحی داده است ، مانیز از جهت احتراز

از ابهام ، عیناً آنرا برگزیدیم (مترجم)

۵ - LeChatelier

من ، حتی کسانی هم که این احساس را درك کرده اند قادر به توصیفش نیستند ، یا بقول وردزورث (۱) این احساس همانند شهوت مراوسوسه میکند . البته ، استعمال لفظ شهوت در اینجا توصیف نیکوئی نیست ، مگر اینکه ببینیم وجه امتیاز آن ، باشهوتهای دیگر کدام است . بهر حال ، من میدانم این احساس که : آدمی سنگ را بخاطر خود سنك و ابر را بخاطر خود ابر دوست میدارد چه نوع احساس انسانی یا فوق انسانیست ؟ میمونی بخاطر خودش يك میمون دیگر را دوست میدارد و بيك گردو از آنجهت که میوه ایست علاقمند میباشد ولی هرگز سنك را بآن سبب که سنك است دوست نمیدارد ، در حالی که برای من سنگها همواره بمنزله نان بوده اند .

باید گفت که : واقعاً احساس طبیعت در روسکین بصورت شهوت تجلی کرده است . او ، در مقام دیگر نیز در این باره از لطف هیجان ، و از تعلقی کودکانه و در عین حال بسیار عمیق ، سخن رانده است . . . ولی با تمام اینها ، اگر کاملاً به احساس طبیعت مناظر ، یعنی طبیعت مستقیم حساس بوده است ، در عوض برای احساس طبیعت دست دوم ، یا درجه دوم ، حساسیت کمتری داشته است ؛ هر دخالت انسانی در طبیعت ، بنظرش ضد طبیعی میآمده است ، منحصرأ طبیعت خام ، بی جان ، بیپوده و مطالعه نشده و دست نخورده در وی حساسیت ایجاد میکرد است .

ژان ژاک روسو و بسیاری از نویسندگان ، این لفظ احساس طبیعت ، را که ممکن است بوسیله يك دور نما یا يك منظره متبادر بندهن گردد تعبیر و توجیه کرده اند؛ مثلاً : شوپنهاور (۲) این احساس را کاملاً صریح و آشکار اینچنین تعبیر کرده است : « منظره کوهستان که بطور ناگهانی در برابر دیدگان ما گشوده میشود ما را بسهولت بحالی جدأ روحانی و حتی متعالی سوق میدهد ، شاید این تاثیر از شکل کوهها و از طرح عظیم و کلی آنها که یگانه نتیجه اش خطی است که با منحنی های پیوسته خود دور و نزدیک را بما مینمایاند مأخوذ شده باشد ، و شاید هم جاودانیت و استواری جبال در برابر نیستی که حاکم بر همه است ، این احساس را بوجود آورده باشد ، یا اینکه ، ممکن است اصلاً این جاودانیت و استواری مخصوصاً در برابر ما

روپهمرفته ، احساس ناموس کلی طبیعت ، که این آبی نیز از آن تبعیت میکنند يك احساس نسبی است ، زیرا عمل دیدن این آبی ، و نامی بر آن نهادن ، و یا اینکه عمل شنیدن يك صدا ، و نتي برایش نوشتن ، چیزی نیست جز احساس خود ما ، زیرا اینها نه آبی هستند و نه نت ، مگر نسبت ب ما .

ممکن است ما در برابر دورنمایی به هیجان بیاییم ، این دورنما با دورنماهای دیگر چندان تفاوتی ندارد جز اینکه کمی مبهم تر و اندکی از نظر ادراك دشوارتر است ، در اینصورت اگر ما در برابر چنین منظره ای متأثر بشویم ، این هیجان ارتباط مستقیم با ادراك و فهم ما دارد . - بهمین گونه است در مورد طبیعت ، زیرا : طبیعت جز دورنما چیز دیگری نیست .

در جریان زندگی عادی ، که همواره بسوی سودجویی ، یعنی اندیشه هاییکه محورش انسان است می گزاتیم ، هر قانون طبیعی که ناکهانی خود نمایی کند - هر تأثیری از ناموس طبیعت ، که هیجانی نظیر هیجان مذکوره را در ما ایجاد نماید ، مخصوصاً اگر سریع بر ماتحمل گردد و بالاچار توجه ما را بخود معطوف سازد و موجب گردد که هیجانات دیگرمان زایل شوند و حواسمان بالکل بدان مشغول گردند و بالاخره مسبب ایجاد هر نوع نمودی که در زبان عادی شاعرانه گویند ، بشود ، در حقیقت توجه سریعی به احساس طبیعت است .

آنگاه که بر شهری پر جوش و خروش و متجدد ، برف میبارد - یا در آنهنگام که شب فرا میرسد - اگر آسودگی خیال اجازه ادراك این دو (برف و شب) را بدهد ، این آسمان برفی و این شب پرستاره قادر خواهند بود طبایع حساس را به هیجان و تاتر بیاورند .

کسانی که روانی مه آلوده دارند ، بر اثر همین احساس طبیعت گذرا ، است - روح این اشخاص در گرفتاریها و اشتغالات زندگی جاری ، تحت تاثیر قوانینی والاطر متمایل صعود بعوالمی دیگر میشود ، و یا لاقول خواهانست که در اندك فراغت خاطر متصاعد گردد ، لیکن وقتی می بیند که زندگی روزمره بصورت واقعیتی که فعلا اثر آن مهمتر از تمام قوانین طبیعی است در برابرش خودنمایی میکند عدم تعادلی در روان او (مخصوصاً اگر صاحب طبعی کمتر صریح و حساس باشد) ایجاد میگردد ،

وقوانین کلمی موجودات زنده دارد .

فعلا ما کاری نداریم جز اینکه هر چه زودتر ظواهر این احساس را که بسیار مختلف میباشند بنمایانیم و ضمناً مطالبی را که در زمینه رد ادراک گویو لازم است گفته شود، خاطر نشان سازیم .

گویو معتقد است : مشاهده طبیعت ، و زیبا یافتن آن ، چیزی جز زنده انگاشتن آن و حتی الامکان يك شکل انسانی بدان دادن نیست . در حالیکه ما کاملاً برعکس آن میانداشیم ، و میگوئیم : مشاهده طبیعت و تهیج گشتن از آن بسبب آنستکه ما خود را طبیعی انگاشته ایم ، یعنی طبیعت را غیر انسانی و یا فوق انسانی در نظر گرفته ایم ؛ و بهمین خاطر هم هست که خیال میکنیم ، جز باین طریق میسر نیست بتوانیم سهم بزرگی از احساس طبیعت را اشکار سازیم .



این احساس موجودیت طبیعت اصلی ، بیش از آنچه که تصور میکنیم در وجود ما صاحب قدرت و گسترش میباشد ، این احساس ، بدون آنکه آدمی توجهی بدان داشته باشد با گروهی از هیجانهای ما همکاری مینماید، ولی این حقیقت را نیز باید دانست که اشخاص هم بطور متساوی حساس نیستند .

اکنون بمطالعه مواردی میپردازیم که این هیجان در آنها تظاهر میکند . نخست ، دقیقاً يك مورد تا حدی خاص را میآزمائیم ، یعنی ، لذتی را مورد مطالعه قرار میدهم که از مشاهده يك رنگ خالص ، یا شنیدن يك صدای خالص در ما ایجاد میگردد .

مثلاً : يك رنگ آبی را ، صرف نظر از لذت جسمانی که از آن دریافت میکنیم بعنوان نمونه اختیار مینمائیم ؛ البته فعلاً از هر نوع شعف ، یا لذت ذهنی ، یا عملی که بر اثر دانستن خالص بودن این رنگ بما دست میدهد چشم میپوشیم- باین شرایط، یعنی بموازات مسکوت گذاردن این لذت جسمانی، اگر بشیکوئی دقت کنیم ، موجودیت رنگ آبی را میتوانیم احساس کنیم . یعنی ، باین احساس که در واقع دریافت اصل و حقیقت رنگ باتمام قوانین مربوطه اش میباشد ، فکر ما بهیجان میآید . یا به بیان معمولی تر خواهیم گفت : حالا فهمیدیم ، این همان رنگ آبیست که اینهمه در باره اش حرف میزدند .

که مجهز باشیم، یعنی بالتوی بارانی برتن داشته باشیم، والا خواهیم گفت: چه هوای بدیست، برویم بخانه. و یا اگر ناگزیر از اقامت در خارج باشیم بدون اینکه توجهی بقانون طبیعی که برابرمان آشکار شده است بکنیم به ناسزاگوئی و ابراز عدم رضایت میپردازیم.



در اینجا نیز حاجت به بیان جمله متعرضه‌ای داریم:

یعنی سیاق عبارت ما را با اینجا کشانید که ناچار هستیم درباره «آینفولونك» یا «حلول در موجودات، سخن بگوئیم: این تعلق رموز که معدودی آنرا مبنای زیباشناسی خود فرض کرده‌اند، همراه با مکاشفه است که بدانوسیله ما مجذوب میگردیم ولذت زیباشناسی را احساس می‌کنیم، در صفحات آتی، هنگامیکه به بررسی اراء و افکار زیباشناسان مکتب حساسیت میپردازیم راجع باین تئوری نیز سخن خواهیم گفت، فعلا مرادمان اینست که با مثالی نشان بدهیم: چگونه میتوان جز را بجای کل، و صفت ویژه را بجای کارا کتر کلی فرض کرد.

پیدااست باید به مشهودات خود که در زندگی جاری ما پیوسته دررفت و آمد هستند توجه و دقت عمیقتری مبذول بداریم، یعنی جهت ادراك يك اندیشه، یا يك منظور و یا بطور کلی برای دیدن کلیات و اخذ نتایجی از تجربیات خود، ناگزیریم ابتدا جمعیت خاطری داشته باشیم، این مقدار دقت عمدی یا بلا عمد، در حقیقت ضروری و لازم است، و بدون آن، ادراك مبسر نخواهد بود.

از طرف دیگر پاره‌ای از تاثیرات جسمانی شدید، و یا برخی از احساسات نیرومند، مانند احساس طبیعت، ممکن است شدیداً ما را متأثر کند، خاصه اگر ما خود آمادگی داشته باشیم و بکلی خودمان را تفویض طبیعت کنیم.

مثلاً: سخن لغوی است اگر بگویند، هیجانهای رموز زیباشناسی، زیرا آنچه شما در اینجا احساس طبیعت نام میگذارید جزییاری مکاشفه و تحت تاثیر مهری که به اشیاء یا موجودات مورد نظر دارید بوجود نخواهد آمد - یعنی، در حقیقت، «حلول در موجودات» است که شما از نیروهای فعاله اشباع نشده وجود خود رهائی

این عدم تعادل سبب میشود که روح این چنین اشخاص بیک ابهام یا تیره گی و یا غم و اندوه متمایل گردد. جمله «روان مه آلود» در باره ایشان تعبیر مناسبی بنظر میآید.



چند قسم نمود طبیعی موجود است؛ برخی از آنها وابسته بزندگی ما میباشند و لازم است بالا جبار بدانها توجه کرد تا از آنها اثر گرفت، این نمودهای طبیعی آنگاه احساس ماوراء الطبیعه را تفویض ما میکنند، که از آنها این احساس را طلب کنیم.

من در اینجا، نظری به «قوه نقل» میافکنم، وقتی جسمی را رها میکنیم می افتد، ما عادت کرده ایم این افتادن را از خواص اجسام تصور کنیم، در صورتیکه اگر دامن همت بر کمز نیم ودقت و مطالعه عمیق کنیم و به چگونگی قانون جاذبه زمین بیاندیشیم و بموارد فوق الارضی جاذبه جهانی معرفت پیدا کنیم و بالاخره بر تمام این دانشها آگاهی یابیم، آنوقت متوجه حقیقت این امر خواهیم شد. - پس گوئیم: آنگاه میتوانیم چیزی را احساس کنیم که بدان توجه داشته باشیم.

احساس ماوراء الطبیعه موجودیت يك صدا، یا يك رنگ هم بهمین نسق میباشد؛ در اینجا نیز باید طبیعی خالص و حساس و دقیق داشت تا بتوان این هیجان را دریافت کرد، یا چنان کرد که فوقاً بدان اشاره شد، باید گفت ما معمولاً همینطور هستیم (یعنی اصلاً کاری به مصداق یا دلیل اثر نداریم. مترجم) چنانکه در موسیقی، يك صدا در ما اثری ایجاد میکند بدون آنکه دلیل عقلانی این اثر بر ما هویدا باشد.

سبب دیگری هم برای احساس طبیعت شدید موجود است که مادر برابر آن حساسیت کمتری داریم و بعیل و رغبت تبعیت از آن نمی کنیم و کوشش داریم همیشه از آن اجتناب بجوئیم؛ این سبب عبارتست از: نمودهای طبیعی که تاثیرات نامطبوع دارند. در اینجا مثالی میآورم که گرچه اندکی کودکانه است، ولی چون ممکن است بهتر افاده معنا کند معفو خواهم بود. این مثال در زمینه باران - رعد - و طوفان میباشد

فرض کنیم، همچون پرهای اردك در برابر نفوذ آب مصونیت می داشتیم، یعنی آب در ما غیر قابل نفوذ بود، در اینصورت همان لذت زیبا شناسی ملکوتی را که از ستارگان میبریم از باران هم میبریم.

ما هنگامی يك هوای بارانی لفظ مطبوع و فشنك یا زیبا اطلاق میکنیم

آن نه تنها سهل الادراك باشند بلکه بتوانند خودشان را چنان بر ما تحمیل کنند که ما ناگزیر از توجه بدانها باشیم .

بی گمان برجسته ترین نمودهای طبیعی عبارت هستند از : شب و متعلقاتش ، و همچنین برف .

این دو نمود، يك كارا كثر کلى را آشكار میسازند که عبارتست از ساده کردن مناظر (۱) .

اکنون خوبست به مطالعه نقش سادگی در زیباشناسی پردازیم :

ابتدا به این نکته قناعت میکنیم که : ما به استقامت سادگی ، یعنی بیاری فقدان جزئیات بهتر میتوانیم خطوط عمده و کلیات و کارا كثر برجسته يك منظور را مشاهده کنیم . نمودهای طبیعی ساده کننده ، به انكاه همین کارا كثرشان واجد نیروی عظیمی میباشد ، زیرا آنها حتی بیننده بی اعتنار را نیز وادار به توجه میکنند ، یعنی بهمین وسیله ، خطوط عمده و ساده ، و کارا كثرهای کلى خودشان را تقریباً بر او تحمیل مینمایند .

در روستا ، یا محلی بیلافی که امر روشنائی مانند يك شهر بزرگ پیش بینی و منظم نشده است ، غیر ممکن است فرارسیدن شب را احساس نکنیم ، و از منظره شگفت انگیز و فوق العادهی منظورهایی که تا کنون در نظرمان بسیار عادی جلوه میکردند در این لحظه دچار شگفتی و تعجب نگردیم . همین فقدان ریزه کاریها و جزئیات است که ما را در مشاهده خطوط عمده ، یاری میکند ، درحالی که اگر میخواستیم از این قانون کلى فوق الطبیعه ، یعنی فرارسیدن شب صرف نظر کنیم ، مجاهدتی خارج از اندازه لازم بود ، تا به این بصیرت توفیق بیابیم .

همین مثال در باره برف نیز صادق است . اگر در اطراف و جوانب خودامری غیر عادی ببینیم ، برایمان برجسته و یا حیرت انگیز خواهد بود ، بهمین جهت هم يك نمود ساده کننده همواره برجسته و شگفت انگیز میباشد ؛ مثلاً وقتی قشری از برف همه جا را می پوشاند ، شما یکمرتبه (درعوض جزئیات . مترجم .) خطی پیوسته و وضعیتی کلى را مشاهده میکنید که بر ایتان کاملاً تازگی دارد .

۱ - در تاریکی اشیاء و موجودات به نیکوتری دیده میشوند ، پس شب مناظر را ساده میکند ، برف هم ، روی اشیاء و موجودات را می پوشاند ، علیهذا آنها را ساده می نماید . مترجم .

میایید - در این باره در نهایت سادگی باید گفت :

اگر يك قانون کلی می‌تواند بر شما حکومت کند از آن بابت است که در دسترس شماست . در صورتیکه اگر دسترسی بآن نداشتید بالطبع توجهی هم بدان قانون نمی‌کردید . شما ای که تحت تاثیر يك یا چند منظور ، تشتت حواس پیدا کرده‌اید ، و یا متوجه افکاری دیگر و یا موارد خاص دیگری گشته‌اید ، مسلم است هیجانی را که می‌توانستید در صورت داشتن توجه مستقیم احساس کنید کمتر ادراك خواهید کرد ، یا حتی اسلا ادراك نخواهید کرد .

لیکن باید در نظر داشت که این ارتباط ، ویژه زیباشناسی نیست ، بلکه : حقیقتی است که ممکن است منطبق با هر يك از اعمال شعوری ما بشود .



حالا دوباره بر می‌گردیم به‌مان قواعد طبیعی .

باران و باد و تگرگ ، قوانینی طبیعی هستند که تحملشان نامطلوب است ، و اگر خرده نگیرند ، باید گفت اینها همچون آسمان زنگاری ، کواکب ، پرتوماه و نمودهای مطبوع یا بی‌زیان ، تاثیر مطلوبی ندارند ، ولیکن اگر آدمی در مأمنی قرار بگیرد که از آسیب اینها در امان باشد ، همین نمودهای نامطبوع ممکن است تبدیل به نمودهای مطبوع گردند و اثراتی مطلوب ، نظیر نمودهای مطبوع به‌بخشند . کیست که در مأمنی قرار گرفته باشد و به این قبیل بارانهای سیل‌آسا نظری عمیق افکنده باشد و عظمت و شکوه و زیبائی آنرا به‌معنای واقعی کلمه احساس نکرده باشد ؟

پس ، چنین نتیجه می‌گیریم که : نمودهای طبیعی یا بی‌زیان ، برجسته‌ترین ، و معروف‌ترین نمودهای طبیعی می‌باشند - اکنون می‌خواهیم بدانیم که ، نمودهای برجسته کدامند ؟

يك نمود ، وقتی برجسته اطلاق می‌شود که در زمان معین و مکانی بسیط و پیوسته ، تظاهر نماید . و علاوه لازم است متکی باین شرط نیز باشد که : کارا کترهای

راجع به ادراك كانت در زمینه این موضوع ، اندکی دورتر مطالعه خواهیم کرد ، و بویژه در این باره که : آیا والا و احساس طبیعت واجد یکنوع زیبایی میباشند ؛ به تحقیق خواهیم پرداخت ، لیکن لازم میدانیم ازهم اکنون این نکته را یادآور شویم که : کانت از مشاهده نوامیس طبیعی دو نوع والا استخراج کرده است ، یکی از تأثیر است که عظمت طبیعت در ما میکند ، و یکی دیگر : از اثری است که نیروی طبیعت در ما می نهد . . . شق اول را والا ی ریاضی - و شق ثانی را والا ی نیروئی نام نهاده است .

اگر حقیقت را بخواهید یکنوع والا ی دیگر هم موجود میباشد که آن : احساسی است که از جاودانیت زمان ایجاد میگردد ، و صریحاً جزیه ادراك ما از « اریژینال طبیعت » به چیز دیگری وابسته نیست .

خلاصه ما بچیزی اریژینال طبیعت میگوئیم که جاویدتر از ما باشد ؛ و آنگاه دستخوش هیجان میگردیم که با مشاهده منظوری به این قانون کلی که ما را به نیکوئی متوجه نسبت زمان میکند توجه پیدا کنیم . . . اکنون برای يك لحظه تصور کنیم که ما هم فنا ناپذیر هستیم - مسلم است احساس طبیعت در ما تغییر میکند ؛ نیروی قوانین طبیعت و گسترش آن دیگر موجب تأثر و شگفتی ما نخواهد گردید ، بلکه بسیاری از امور که از نظر جاودانیتشان سبب هیجان ما میشوند اینك بنظرمان موقتی و زود گذر میآیند . . . کوه عظیمی مانند « مون بلان واقعی (۱) » که ده قرن همچنان بدون تغییر مانده است و ما در نسبت با آن واقعاً حقیر و بی مقدار هستیم بنظرمان چیزی موقتی و فناپذیر خواهد آمد ، یعنی آنقدر موقتی ، که ممکن است روزی در برابر نظرمان معدوم گردد . - در چنین حالی هم ، باز آن چیزی میتواند همان تأثیر اریژینال و پایداری را در ما ایجاد کند که موقتی نیست و جاودان میباشد (مثل احساس موجودیت محلی که « مون بلان » در آن قرار داشته است)

این احساس طبیعت ، جز فرم معینی که میتوان به والا ، یعنی والا ی جاوید تعبیر کرد چیز دیگری نیست و بنظر ما جهت درك والا ، در درجه اول باید از این مقایسه استفاده کرد .

ضروری است در اینجا وجهه دیگر این کارا کتر ساده کننده را نیز ملاحظه کنیم. بطور کلی عمل این کارا کتر در يك خط سیر معین مانند يك اراده انسانی، متکی به نظمی است که سبب میشود آدمی بر حسب عادت بیک منظور طبیعی، صورت يك ساخته هنری را بدهد. مثلا همین موضوع برف را در نظر بیاوریم، آنگاه که برف همه جا را میپوشاند، چنان است که گوئی میخواهد سطوح افقی اشیائی را که بر آنها باریده است نشان بدهد؛ علیهذا: برهر شیئی که برف بیارد چون فقط بر سطوح افقی می نشیند پس همان سطوح افقی را برجسته و نمودار میسازد.

تابش نور ماه، و همچنین تابش هر گونه نوری منظم و شدید، ساختمان اشیاء را بوجهی اغراق آمیز برجسته و هویدا میسازد؛ زیرا يك قسمت آن در سایه ای مبهم و بخش دیگرش در پرتوی که جزئیات را آشکار میکند قرار میدهد؛ نقاشی که بخواهد بشیوه کاریکاتور چیزی را ترسیم کند همین ترتیب کار خواهد کرد. از همینجا باید بنیاد هر حساسیت یا هر هیجان متنوع و عادی آدمی را تجسس کرد، از همینجا باید منشأ و مصدر احساس شب و برف و نور ماه و ستارگان و افتادن برگهای خزانی در ختمان و غیره را جستجو کرد. یعنی باید متوجه بود بسبب همین نمودهای طبیعی و کارا کتر ساده کننده آنهاست که این موارد به نیکوئی برجسته و نمایان میشوند و مردم میتوانند آنها را احساس و ادراك کنند.



بنابر این، احساس طبیعت را از هر نوع که باشد میتوان بدو وجه برجسته خلاصه کرد.

یکی: احساس موجودیت طبیعت یا ناموس طبیعت است که مابا دریافت عظمت و توان آن بحقارت و ناتوانی خویشتن بی میبریم.

یکی دیگر: احساس اریژینال طبیعت در برابر دیدگانمان میباشد که عبارت از قوانین و منظورهای نادر و یگانه و مجردی است که ما در جهان مشاهده میکنیم.

احساس موجودیت طبیعت، و هیجان، و با احتمالا نزال خاطر که در برابر آن بمادست میدهد چیزی جز «والای (۱)، کانت نیست.

۱ - توضیح راجع به Sublime یا والای کانت در جلد اول کتاب «زیباشناسی در طبیعت و هنر» تالیف مترجم آمده است.

رهنوردیم اندازه نگرفته‌ایم، بلکه با مقیاس بعد، یا بوسیله (اکستراپولاسیون) یا حساب بی‌مرو حصری که برون از هر حد شناخته شده ایست (از قبیل فواصل میان کواکب، یا فضای میان کپکشانها) اندازه گرفته‌ایم. و چنانچه در خیال خود هم تغییری (بهر صورت که می‌خواهد باشد) به قانون زمان بدهیم، باز هم تصور نمی‌کنیم آن قانون بتواند به پایهٔ احساسی برسد که آدمی از بی‌نهایت عظیم، یا «لایتناهی»، دریافت می‌کند.

از این گذشته، ما خیال می‌کنیم ابدیت زمان، و جاودانیت، مستقل از هر فضا است، و می‌پنداریم اگر بگوئیم جاودانیت بمعنای توقف زمان است بهتر باشد تا اینکه جهد کنیم آنرا بر اعداد بی‌حد و حصر و یا «اکستراپولاسیون» يك زمان خیالی و فوق‌العاده در از منطبق سازیم.

خلاصه هر يك از این والاها، هم واجد کارا کترهای ویژه، و هم دارای گروهی از احساسات و واکنش‌های انسانی می‌باشند؛ بنظر ما، اگر بخواهیم هر کدام از اینها را از نظر روانشناسی بجای دیگری گرفته، و یا هر دو را امری واحد و بدون تفاوت فرض کنیم، هم کارمان مغشوش میشود و هم نتیجه نادرست در خواهد آمد.

علیهذا معتقدیم که: این سه عامل لایتغیر مانند، جسم - طول - و زمان، مسلماً با سه نوع والاى غیر قابل تعویض همچون: ریاضی - نیروی - و ابدیت، ارتباط دارند. بطور خلاصه باید گفت: احساس طبیعت، میتواند دارای وجوه مختلف باشد که مهم‌ترین و برجسته‌ترین آنها این دو وجه است: یکی احساس موجودیت طبیعت یا ناموس طبیعی است که از توان و غایت و عظمت طبیعت حاحل می‌گردد - و دیگری احساس اریژینال طبیعت است که از ابدیت آن؛ بوجود می‌آید.

در زندگانی ما، که معمولاً آلوده ساختگی‌ها و قراردادهاست، این احساس طبیعت، درست همانند عکس‌العملی است که ما در برابر پنجره‌ای که رو بواقعیت گشوده شده است نشان می‌دهیم.

در ریاضی و فیزیک مبحثی است بنام معادلات ابعاد، مثلاً: طولی داریم بنام «L»، با سرعتی که خارج قسمت يك طول از يك زمان میباشد بصورت $\frac{L}{T}$ یا بنابه اصطلاح جبری ۱- LT ... شتابی داریم بنام $\frac{L}{T^2}$ که بنابر اصطلاح جبری میشود LT^2 ... با نیرویی بصورت ۲- MLT و غیره ... تمام معادلات و قوانین فیزیکی منحصرأ بر محور این سه وجه قیاس که غیر قابل کسر از یکدیگرند و عبارت هستند از: جسم- طول - و زمان دور میزنند.

در اینصورت، غیر معقول بنظر نخواهد آمد اگر بگوئیم که: «الاجزا در اک ما از يك سیستم مقایسه بسیار وسیع چیز دیگری نیست، و بطور کلی عبارتست از عبور يك مقیاس متعارف و خاص (که بدان معتاد هستیم) به قانون کلی بلاقیاس و لایتناهی. البته بسته به چگونگی این وجه قیاس که ممکن است جسم، طول، و یا زمان باشد ما نیز با احساس طبیعت تحت همین عناوین یعنی والای نیرویی - یا ریاضی یا احساس خاص اریژینال طبیعت آشنا خواهیم شد - بهر حال، این احساس اریژینال طبیعت، همانست که بنامهای دیگری از قبیل: احساس ابدیت، عظمت و ثبات، شناخته شده است.



ممکن است بر ما چنین خرده بگیرند که:

اگر زمان و فضا را که احتمالاً ممکن است بیکدیگر تعمیر شوند نتوانیم عملاً يك واحد بدانیم (زیرا طبق قواعد فیزیکی یا ریاضی هر يك عنصر علیحده و غیر قابل کسر هستند) آیا نخواهیم توانست لااقل از نظر مفهومشان واحساسات مختلفی که آندو به نیروی جنبش و نشو و نمای خود، خارج از هر حد و حصری جدا گانه بهما تلقین میکنند آنها را همانند، یا امر واحدی فرض کنیم؟

آیا از نظر روانشناسی، يك اختلاف اساسی میان « والای ریاضی کانت، و « والای زمانی » (یعنی ابدیت) موجود میباشد؟

به پندار ما، از نظر روانشناسی هم، میان این دو والا اختلافی اساسی موجود میباشد. ما هرگز فضای لایتناهی را بوسیله ابدیت زمان که همواره میباشد در آن

شعوری ما ارتباط دارند گردآوری میکنیم

از هم اکنون میتوانیم این خوشنودی ها را به دو طبقه تقسیم نمائیم : يك طبقه خوشنودی هائی است که انگیزه اش خودمان هستیم، یعنی منظور هر چه میخواهد باشد... طبقه دیگر خوشنودی هائی است که به منظور ما ارتباط دارند .



خشنودی های طبقه نخستین که دارای اهمیت کمتری هستند، وابسته به همکاریهای مختلف شعوری میباشد که تحت تاثیر مشاهده يك ساخته و یا يك منظور در ما بیدار میگردند .

قبلا این همکاریهای شعوری را تحت عنوان وسیله انتقال (اگر بتوان چنین گفت) يك نتیجه یا يك هیجان و یا يك احساس ، آزمودیم ؛ اینك قصد داریم آنها را نه از نظر جوهرشان (یعنی هیجان تذکار شده) بلکه از جهت چگونگی همکاریشان مورد پژوهش قرار بدهیم .

بامثال ذیل مطلب روشن میشود :

اگر به کلیه آثار يك نقاش آشنائی داشته باشیم . محض مشاهده یکی از آثار او ، بی اختیار تابلوهای دیگرش را نیز بخاطر خواهیم آورد . این تبادر یا توافق افکار را میتوانیم از دو جهت مورد توجه قرار بدهیم :

۱ - خاطره فلان تابلوی این نقاش ما را بطوری مبهم و خفیف ، بهمان احوال روحی سوق میدهد که از مشاهده آن تابلو داشته ایم . این موردیست که به تجربه رسیده است .

۲ - خاطره ای که از فلان تا بلوی نقاش در ذهن ما بیدار میشود ، متضمن اطلاعاتی از چگونگی و سبیل کار و عادات و شیوه ای که او جهت تحلیل قضایای هنری دارد میباشد ، در اینصورت مسلم است ، با توجه به این اندیشه ها و دانستیها اندر کنونی این نقاش که فعلا در برابر دیدگانمان قرار دارد لذت بیشتری بما میبخشد .

همین نکته خاص است که میتوان جهت پرورش ذوق ، گسترش داد و از آن بهره گرفت :

میزان تحصیل لذت يك ذوق پرورش یافته و متکامل از يك تابلو ، مطلقا قابل

فصل ششم

زیبایی

۱ - مسئله زیبایی - برای اینکه مشاهدات خود را تعقیب کنیم ناگزیریم مجدداً بمطالعه تحلیلی منظور هائیکه زیبا نامیده میشوند پردازیم .
در مبحث قبلی ، یعنی پیش از جمله معترضه نسبتاً بزرگی که بیان شد ، لذت جسمانی را باتمام اشکالاش مورد پژوهش قرار دادیم ، بهمین مناسبت فعلاً نیازمند آن نیستیم .

همچنین تاثیر احساسات مختلف انتقال یافته را نیز آزمودیم ، و بویژه احساس طبیعت ، احساس ماوراءالطبیعه ، و نوامیس طبیعی را باتمام اشکالاش تحلیل کردیم ، پس دیگر نیازی نیست که راجع به این قبیل مسائل سخنی بگوئیم .
شکی نیست که تا بحال عناصر مهمی دست یافته ایم ، لیکن باید اعتراف کنیم که هیچیک از این عناصر بدرستی واجد کارا کتر ویژه زیباشناسی نیستند ، مثلاً : پیداست که حساسیت ها ، و احوال عاطفتی ، از عناصر عمده احوال زیباشناسی میباشند و مسلم است که ، در عین حال عامل دگرگون کننده این احوال نیز هستند ، ولی ، هیچکدام از اینها بر قرار کننده نهائی زیبایی نمیباشند ، یعنی : مطبوع زیباییست ، شور انگیز هم زیبا نیست . لیکن ممکن است مطبوع و شور انگیز - و اما زیبا باشند .

فقط یگانه احساس را که میتوانیم ویژه زیباشناسی بدانیم : احساس طبیعت است و لا غیر . . . البته ما خود میدانیم که چه بسیار ساخته ها هستند که زیباییند ولی بالکل فاقد این احساس میباشند .

پس بدین ترتیب ، یعنی با اثبات این موضوع ، لازم است ببینیم چه باقی میماند - آنچه مانده عبارتست از : معدودی عناصر تاحدی مختلف ، که جملگی منتسب بیک طبقه میباشند ، و ما آنها را عموماً تحت عنوان کلی خشنودی هائی که به اعمال

میباشند؛ زیرا جز این طریق راه دیگری برای مشخص ساختن این خشنودی ها موجود نیست . ممکن بود که مورد نخستین را : زیبایی تحلیلی یا عملی بنامیم - و مورد دوم را ، زیبایی نظری یا تئوریک نام بنهیم و یا اینکه اولی را ترکیبی ، و دومی را ساده تسمیه کنیم، لیکن ترجیح میدهم که کلمه زیبایی را در مورد نخستین : مورد کلی - و در مورد نانی - مورد حاضر نام گذاری کنیم . همین برای عطف توجه ما کافیست زیرا بطور خلاصه : کار اکثرهای زیبایی تحلیلی ، مانند جسمانی ، هیجانی و یا شعوری ، بوسیله تحلیل آشکار میگردد ؛ و منحصرأ اینها هستند که بطور خاص به قلمرو قدیمی و خالص آنچه زیباست تعلق دارند .



اکنون موقعیت مناسبی است که به معمای مکتب ادراکی پردازیم ، منتهی کوشش میکنیم این زیبایی ابتدائی را از بنیاد و ریشه مورد مطالعه و انتقاد قرار بدهیم . به پندار ما، آنهایکه به نیکوترین وجه و مخصوصاً به ساده ترین طریق با این معما از جنبه اساسی مسئله روبرو شده اند ، فیلسوفان قرن هجدهم فرانسه میباشند .

بنابراین ، بجای مطالعه آثار کانت ابتدا به مطالعات دیدرو (۱) توجه میکنیم یقین است که دیدرو از میان متفکران زمان خود بهتر از همه چگونگی طرح این معما را دریافته و تقریباً هم به حل آن توفیق یافته است . ما در اینجا بطور اجمال اشاره ای به نظرات شخصی و انتقادی او میکنیم :

دیدرو در کتاب « مطالعه زیبایی » ابتدا به تشریح تئوری های مختلف ، از آن جمله تئوری سنت اگوستن (۲) پرداخته است . بنا بر عقیده او ، کار اکثر مشخص زیبایی (چنانکه سنت اگوستن نیز بر همین رای است .) « تناسب درستی است که میان اجزاء یک کل برقرار میگردد و تشکیل واحدی را میدهد ، همین تناسب موجب میشود که ، آن واحد بصورت فرم و جوهر زیبایی در تمام انواع خود نمائی کند . »

دیدرو به تحلیل خود ادامه میدهد و چنین ابراز نظر میکند : وجود همین تناسب است که سبب ایجاد زیبایی میگردد ؛ و مسلم است کلمه زیبا بهر چیز اطلاق شود ،

قیاس با احساسات يك ذوق نا آگاه و نامحرم نمیباشد - شاید هم قسمت اعظم لذتی که به شخصی مطلع و آگاه دست میدهد وابسته بهمین بصیرت و اطلاع باشد، زیرا خود این دانائی و توافق و اشتراك اندیشه، دارای لذت خاصی است.

خوشنودی های طبقه دوم که فوق العاده واجد اهمیت هستند از اینقرار میباشند :

بسیاری از فیلسوفان معتقدند که زیبایی را منحصرأ در آن اعمال ذهنی یا شعوری که در برابر برخی از منظورها بروز میکنند، یا بهتر بگوئیم در لذاتی که آن اعمال شعوری بهمیدهند باید جستجو کرد. ما هم چندان مخالف این عقیده نیستیم و علت عمده، یا سبب خاص خوشنودی ویژه ای که از منظورها بدست میآوریم و بناه زیبا مینامیم را نیز در همین اعمال شعوری میدانیم، لیکن معتقدیم این مطلب تصریح بیشتری لازم دارد :

ظاهراً شاید بتوانیم زیبایی را يك تاثیر فوق العاده مبهم و پیچیده انسانی فرض کنیم که از استقرار کمابیش لذات مهم جسمانی، یا بازی احساسات مختلف (ویژه احساس طبیعت بصورتی بسیار برجسته) و همچنین خوشنودی های خاصی که ناشی از اعمال شعوری هستند حاصل میگردد .

ولی خیال میکنیم غیر ممکن باشد ما بتوانیم عنوان زیبایی را به یکی از این عناصر، حتی به آن خوشنودی هائی هم که آزموده شده است اختصاص بدهیم . مثلاً : نمایشی ما را تحت تاثیر قرار داده است، اگر بدقت مطالعه کنیم چه نکاتی را در می یابیم؟ مقدمتاً يك تاثیر مختلط دریافت میکنیم، یعنی تأثیری که مأخوذ از احساسات بیان شده میباشد - سپس، متوجه میشویم، این احساساتی که بطرزی مؤثر و ارزنده ارائه گشته است خیلی بیش از آنچه که قرائت سطحی موضوع نمایشنامه ممکن بود ما را متأثر کند ما را تحت تاثیر قرار داده است .

پس زیبایی : يك تاثیر منتهی است که ما نمیتوانیم آنرا اختصاص بهیچ عنصری بدهیم جز به مجموع آنچه که ما را متأثر میسازد .

علیهذا، اکنون ناگزیر هستیم، جهت ادراك خود، نام زیبایی را بر چیزهائی بنهیم که ثنوری های ادراکیان آنها را نمودار و مشخص کرده اند، یعنی این عنوان را به خوشنودی های ویژه ای بدهیم که منتج از برخی از اعمال شعوری یا دانائی ما

تناسب میان اجزاء بدست میآید - يك شخص عادی ، زیبایی يك بنا ، یا يك ساخته هنری و یا يك شیئی را میتواند محصول وحدت آن ، و یا قرینه داری آن، و یا يك تناسبی که میان اجزاء آن برقرار است بداند . مثلاً: زیبایی يك میز که به قرینه داری آن وابسته است، چنانچه ناموزون و بدون قرینه شود ، یعنی اجزاء آن نامتناسب و غیر همانند گردند ، زیبایی آن نیز زایل میشود و حتی ممکن است مبدل به زشتی گردد .

از طرف دیگر ، ممکن است در يك ساخته ، یا يك منظور که ضمناً زیبا هم هست ، احساس و یا اندیشه وحدت مطلقاً دیده نشود .

اکنون چند نمونه غیرهمسان را بعنوان مثال ، شاهد میآوریم ، و کوشش میکنیم از تخیل در عناصر منفردی که قبلاً تذکار کرده ایم کاملاً احتراز بجوئیم .

يك نقاشی اخلاقی ، يك منحنی که معرف عملی است ، يك رقص ، موسیقی جدید ، يك درخت خشك با شاخه های سر به آسمان کشیده ، يك آفتاب غروب بالوان بسیار تند و شدید ، همه این منظورها ، هر يك بنوبه خود قادر است بدون آنکه ما را متوجه تائری سازد که از وحدت آشکار ، و یا تناسب درست اجزاء آن دریافت میکنیم کلمه زیبا را بذهن ما متبادر سازد .

از یکسوی دیگر ، چنانچه فکر زیبایی را منحصرأ و بطور ساده به وجود معرفت تناسب معطوف سازیم ، برخلاف مفهوم فوق اشاره ، اندیشه بسیار بسیطی بدست میآید که گاهی هم ممکن است متناقض بنظر آید ، زیرا در ساخته های آدمی ، یا در ساخته های هنری ، مثلاً اگر پاره ای تناسبات ، بتوانند بوسیله مکانیسمی (۱) که مجهول است و مسا در صدد کشف آن هستیم ، لذتی را که در زیبایی موجود است هدایت کرده و برجسته سازند ، لازم است تذکار هیجان و نمودار کردن و برجسته ساختن موارد ، همواره بوسیله همین تناسبات عملی گردد ، نه اینکه تناسبات دیگری نیز دخالت کنند و مسبب این عوامل شوند .

برخی از تناسبات ممکن است فکری از زیبایی را تذکار بکنند یا نکنند ، ولی پاره ای از تناسبات هستند که مطلقاً قابلیت تذکار را ندارند ؛ بهر حال اگر - منظر باشیم که ادراک منفرد یکی از اصطلاحات تناسب ، بتواند فکر زیبایی را در

۱ - Mechanisme ساختمان و چگونگی برقراری اجزاء يك ساخته است که با همکاری یکدیگر به نیت خاصی جنبش و حرکت دارند . (منرجم).

باتکاء، معرفت همین تناسب میباشد و در غیر اینصورت این لفظ متبادر بذهن نخواهد گردید... میگوید: «من، صرفنظر از خودم، چیزی زیبا میگویم که وابسته بمن نیست ولی قادر است در توافق فکری من، اندیشه تناسب را بیدار سازد.» و بالنتیجه معتقد است: هر تذکری از اندیشه زیبایی، به اندیشه تناسب ارتباط و وابستگی دارد.

اکنون به مطالعه این تئوری‌های پردازیم:

بنظر می‌آید که تئوری مأخوذه از تئوری سنت اگوستین با اینکه تا حدی رضایت بخش میباشد، ولی از جنبه فرم کامل نیست، یعنی جمله «تناسب درستی که میان اجزاء يك كل...» اندکی مبهم میباشد و بطور کلی آشکار نیست که منظور از تناسب درست چیست؟ - بچه دلیل و مصداقی و نسبت بچه چیز ما میتوانیم آنرا درست بدانیم؟ - آیا بر طبق قواعد ثابتی است؟ - بنابراین، موظف هستیم از همینجا به بررسی قواعد پردازیم، یعنی اساس و مصدر زیبا را کشف کنیم.

اما از طرف دیگر، بالفرض که باین تناسب درست معترف گشتیم، تازه از کجا بدانیم که ایجاد زیبایی خواهد کرد، و یا تناسب دیگری سوای آن، نمیتواند خشنودی در ما ایجاد کند؟

به اضافه بنظر می‌آید دیدرو که نظری سنت اگوستین را غیر کافی (۱) اعلام کرده است، خودش در تعمیم کلمه زیبایی از حدود حقیقت خارج گشته است، یعنی او معتقد است: فقط معرفت به چگونگی تشکیل واحد، کافی نیست که بهر مورد و باین نوع هیجان وابسته به آن مورد، اطلاق زیبایی کنند... غافل از آنکه معرفت ساده تناسب (حتی ادراک شده و بسیار کلی آنهم) قادر نیست همواره فکر زیبایی را در خاطر ما خطور دهد.

اکنون به تصریح این دو نکته میپردازیم:

دراکثر موارد از آخرین تحلیل است که شناسایی وحدت یعنی چگونگی برقراری

۱ - سنت اگوستین، هر زیبایی را به وحدت، یا تناسب درستی که میان اجزاء، يك كل برقرار میباشد و همچنین تناسب درستی که میان اجزاء، يك جزء که بعنوان كل گرفته است (الی غیر النهایه...) موانع کرده است و اینطور بنظر می‌آید که هم او بیشتر مصروف ساختن يك باب به و مبنائی جهت مورد کامل میباشد تا يك مورد زیبایی

شده باشد.) یعنی يك كاخ از این جهت كه ما را بفكر اقتدار و توانائی میاندازد زیبا جلوه گر شود. به اضافه ممكن است از جنبه دیگری كه سادگی آنست صاحب نظران را خوش آید و سبب شود كه با اندك توجه تناسبات بنا و رنگ آمیزی های آنرا كه در پرتو آفتاب درخشندگی خاصی دارند دریا بند و آنرا زیبا بنامند.

همچنین ممكن است ، بسبب قدمت بنا، كه اعصار افتخار امیز گذشته را به بهترین وجه تذكار ميكند زیبا بنظر آید.

می بینیم : در هر يك از این جهات و موارد ، زیبایی ، به نسبتی كه قسمتهای مختلف در مجموع خود ، تلاش میکنند و مسابقه ای بسوی يك هدف واحد و در عین حال متفاوت میدهند ، بزرگتر میشود . پس زیبایی آن نیست كه از هدف حاصل میشود ، بلكه آنستكه از چگونگی این مسابقات ایجاد میگردد ، یا صیحیح ترکیب و نیم از معرفت تناسبهایی بدست میآید كه بسوی يك دریافت واحد و یا اگر بشود گفت بسوی يك دریافت ، یگانه تر ، یعنی يك آرمان مجرد (از هر قبیل كه باشد) در حركت هستند.

علاوه بر قدر كه ما سهل تر و بهتر بتوانیم باین تناسبات مسابقه دهنده معرفت پیدا كنیم بیشتر متأثر میشویم و بخوبی می بینیم : هیچانی كه ما از منظور عرضه شده دریافت میکنیم وابسته بنظم و ترتیبی است كه در مجموع آن منظور مراعات گشته است . و بالتبعه متوجه میشویم : این مجموع به این سبب حاصل گشته است كه نتایج ثابتی از قبیل : الفاء و حشت و شمع حاصله از رنگ درخشان بنا را بیار و بیورد و یا بطور ساده تسهیل در تشخیص استفاده از كاخ را موجب گردد . همین موارد است كه سبب میشود از زیبایی های يك بنا (اگر چه گاهی متعدد و برهم افزوده نیز باشند) متأثر شویم و به هیجان بیاییم .

يك باغ وحش ، با تنوعی كه دارد ، اگر به حیوانات متنوع و مختلف آن بیش از پیش افزوده شود ، بهمان نسبت زیباتر خواهد شد در اینجا عنصر زیبایی ، مسابقه اجزاء مختلف بسوی يك هدف میباشد كه عبارت از : شناساندن حیوانات بطور كامل است . خود تنوع ، یا اختلاف پی در پی (در صورتیکه متوجه هدف واحد این تنوع با قانون این اختلاف بشویم) يك عنصر زیبایی است .

همانطور كه قبلا هم یاد كردیم ، هر تناسبی را كه از نظر وحدت بزرگتری

ما تحريك كند ، انتظار بى نمرىست . (بلكه مى بايد تناسبات باهم توافق داشته باشند يعنى مجتمع شوند ، تا بتوانند انديشه زيبائى را بسوى خود جلب كنند . مترجم)
آنچه سنت انگوستن بيان كرده است ، منحصرأ در مورد تناسبهاى درست اجزاء است نه تناسب اجزاء .

ميز فوق الذكر كه قرينه دارى در ساختن آن مراعات نگشته است ، حتى اگر آشكارا ببينيم كه ضلع راست آن دو برابر طويل تر يا پهن تر از ضلع چپ آنست (يعنى بوجهى ديگر باز تناسبى ميان اجزاء آن برقرار باشد . مترجم) ، باز هم ممكن است هيچ فكرى از زيبائى را در خاطر ما بيدار نكند .

البته كافى نيست كه ما فقط روى معرفت تناسب دقت كنيم ، بلكه لازم است در عين حال روى هر يك از اصطلاحات تناسب ، و درباره تناسبى كه موجب برقرارى اتحادى ميان آن اصطلاحات ميشود و تشكيل مجموعى را ميدهد تعمق نمايم .
اكنون در ضمن اينكه معرفت وحدت لازم بر روى زيبائى را بعنوان اساس موضوع حفظ ميكنيم ، و همچنين در عين حال كه از عقيدة ديدرو مبنى بر تناسب اساس ادراك زيبائىست . پىروي مينمائيم ، بدينگونه نتيجه ميگيريم : معرفت به تناسبهاى موجوده ميان اجزاء يك كل كه بخاطر قصدى معين ، يا به نيت تمايل يك نتيجه و يا فراهم كردن موجبات گرايش منظور مورد نظر بسوى يك وحدت بزرگتر ، بهر نظم و روشى كه باشد ، اساس دريافت هر زيبائى ميباشد .
اين همان چيزىست كه بر آن نام : معرفت آرمنى يا هم آهنگى رامى نهيم .



خوبست در باره مطالب تذكار شده مشروح تر گفتگو كنيم .
همانطور كه خاطر نشان ساختيم : احتمال دارد كاراكثر وحدت ، در هر منظور زيبا ، در نخستين برخورد بنظر نيايد ، مضافاً باينكه اين لفظ وحدت ، جز در مورد منظورهاي عيني بر موارد ديگر مستقيماً قابل انطباق نيست .
اينك چند نمونه ياد ميكنيم :

يك خانه يا يك كاخ ممكن است از جهتي بسبب وحدت و مجموعه ، زيبا باشد ، و از جهت ديگر بسبب اينكه مجلل و باشكوه است زيبا بنظر آيد . (براي كسانيكه ذوق لطيف ندارند يك كاخ وقتى زيباست كه توانگرانه و باشكوه ترين

پیش از آنکه (ریزه کاریها) و شرح و تفسیر، دریانت ما را مشکل کنند و منظور را به ابهام بکشانند، سادگی سبب میشود که ما بدرک خطوط کلی و مؤثر توفیق پیدا کنیم، گو اینکه منحصرأ همین عوامل کوچک (یعنی ریزه کاریها) هستند که متحدأ اجازه مشاهده مجموع را بمایدهند، ولی موردی که دریانت زیبایی را برای ما آسان و جذاب میکند همین سادگی مجموع میباشد؛ میتوانیم در این باره چنین ابراز نظر کنیم که: زیبایی بیاری سادگی، بشرط تساوی آرمنی، عظیم تر خواهد شد.

بنا بر این، سادگی از این جهت يك و متيف، یا سبب زیبایی میباشد، ولی بیشتر وسیله ایست برای مشاهده زیبایی، نه يك عنصر حقیقی و اساسی زیبایی.

ب - ضمناً در جستجوی این نکته بودیم که: آیا عناصری که برخی اوقات سبب ایجاد زیبایی میشوند هیچيك مغایر، یا مخالف آرمنی، و یا منحصرأ سادگی نبوده اند؟ - از همین نظر بود که ما موضوع توانگری را مورد مطالعه قرار دادیم. توانگری، بطور اعم، معنای تقبیر در وسایل بکار رفته را میدهد. مثلاً کثرت عوامل یا اشیاء تزئینی، غالباً قادر هستند که احساس توانگری و تعین را القاء کنند. . . . زیادتی طلاها و تزیینات و اشیاء گرانبهای يك کلیسا شهرت و افتخار بزرگی جهت آن کلیسا فراهم میآورد. در اینجا احساسی که بوجود میآید وابسته به ثروت متنوع و انباشته و تمرکز یافته کلیساست، این اشیاء که یگانه غایتشان کسب افتخار و سربلندی برای کلیسا میباشد مجموعاً بسیار نزدیک زیبایی است؛ در هر صورت، همراه این تعین که در واقع یکنوع مسابقه توانگریست، يك زیبایی قطعی و صریح موجود میباشد.

از مضالبع فوق چنین نتیجه میگیریم که: توانگری در نوعی از سلسله افکار میتواند تعبیر به آرمنی شود، و خود يك عنصر زیبایی بنظر بیاید. این عنصر، در عین حال که مخالف سادگیست، ممکن است میان توانگری (که قدرت و اقتدار توانگر را بدهن ما خطور میدهد) و سادگی (که اجازه میدهد این تذکار را بخوبی دریابیم) کشمکش ایجاد بکند؛ در اینجا فقدان سادگی ممکن است ادراک زیبایی را مشکل سازد؛ پس برای آرمنی (که ما در جستجوی آن هستیم) وجود

درک کنیم میتواند تولید زیبایی کند. به کلمه آرمنی، پیش از این اشاره کرده ایم، اکنون به نیت آنکه اندیشه خود را صریحتر و صحیحتر بیان کرده باشیم، لازم است اندیشه غایت و نتیجه را نیز در این مورد دخالت بدهیم و بگوئیم: آرمنی با... یا بنا به موقعیت: آرمنی برای... آرمنی از نظر... و یا اینکه: آرمنی به سبب... امثله عذیده میخواهد تا به نیکوئی هویدا گردد که این معرفت آرمنی قادر است در موارد بسیار مختلف از قبیل: منقول - معقول - ادراکی - اخلاقی و مادی شرکت کند و صادق آید.

زیبائی يك شكل، مولود هر آرمنی مقرر شده ای که باشد، میتواند از برقراری آرمنی برای نتیجه گیری، یا از نظم خط سیرش (معرفت به قانون و تغییرات حرکت چشم برای تعقیب آن) منتج شده باشد. و یا احياناً اگر این زیبایی مربوط بیک تصویر بوده باشد، ممکن است از تطبیق کامل خطوط، یا هر قسمتی از خطوط، و یا اینکه از کارا کتر کلی شخص ترسیم شده، و یا از وظیفه ای که هر قسمتی از خط در مجموع ایفا میکند بدست آمده باشد.

همچنین ممکن است فقدان هر نوع آرمنی و هر گونه انتظامی، چنانچه خود این فقدان واجد نظمی باشد و یا اینکه پیروی از قانونی بکند، باز يك عنصر زیبایی نامیده شود.



همچنانکه ملاحظه شد، ما پژوهش خود را در زمینه بنیاد معرفت زیبایی از مراحل ابتدائی و مادون آغاز کردیم؛ اکنون هنگام آنست که بتذکار نکات دیگری پردازیم.

الف - از مطالب مندرجه در صفحات گذشته به نیکوئی دریانتمیم که: سادگی نیز بهمان عنوان که در مورد آرمنی بیان شد، خود يك عنصر زیباییست.

آری، سادگی بمعنای وسیع کلمه، غالباً همراه با زیبایی میباشد و بهمان اندازه هم که در هنر یافت میشود در علوم و طبیعت نیز موجود است.

لیکن قبلاً یاد آور شدیم که: سادگی نقشهای متفاوتی ایفا میکند، و از آن جمله نقشی است که: اجازه میدهد ما آرمنی را بههوات مشاهده کنیم.

یا يك صوت معمولاً خودش متصف به زیباییست - در اینصورت ناگزیریم بار دیگر به گفتار اوایل این کتاب توجه کنیم و به هوش باشیم تا بتوانیم : آنچه را که پس از آزمایش و توصیف ، باید زیبا بنامیم ، با آنچه را که بنا به شباغت و عادت زیبا میگوئیم از یکدیگر مجزا کنیم .

همانطور که احساس زیبایی بی شك با افزایش شدت ارزش عناصر منفرد که ترکیب کننده آنند افزایش مییابد ، همانطور هم در تجزیه این دو نوع زیبایی احتمال ارتکاب به اشتباه ، بسیار فراوان و سهولت میسر است .

- يك تابلو را در نظر بگیریم که تاثیر فوق العاده ای از زیبایی در ما مینهد ، مانند : « تابلوی عیسی و زنان پرهیزگار (۱) » ، اثر وولاسکز .

دلایل زیبایی این پرده بر ما آشکار است ؛ ما میدانیم یکی از آن دلایل ، رنگ زرد طلانی باشکوهیست که در ترسیم تمام کسان تابلو بکار رفته است ، و متوجه هستیم ، چنانچه بجای این زرد ، رنگ معمولی دیگری بکار میرفت مسلماً کمتر سبب ایجاد لذت برای ما میشد ، یعنی محققاً لذت جسمانی آن اثر ، کاهش پیدا میکرد .

بنابراین ، در مشاهده زیبایی (که معلول تناسب مسابقه دهنده عناصر مختلف مثلاً جسمانی میباشد) عاده مقدار لذتی را که مستقیماً بوسیله عناصر در مییابیم بر لذت مشاهده کلی همان زیبایی میافزائیم - پس موقتاً به چیزی زیبا میگوئیم که یگانه خاصیتش این باشد که ایجاد لذت جسمانی کند - در اینصورت ، هر چه این لذت جسمانی افزایش یابد (چنانکه در تابلو فوق الاشاره بوسیله رنگ زرد اعمال شد مترجم) آیا منظور مورد نظر نیز زیباتر بنظر نخواهد آمد ؟

ضمناً نکته ذیل را که قبلاً هم بدان اشاره کرده ایم و اکنون نیز باکی از تکرار آن نداریم در درجه اول اهمیت قرار میدهیم :

عادات تکلم بهر نحو که میخواهد باشد ، يك لذت جسمانی هر قدر هم شدید باشد ، بالاخره چیزی جز يك لذت نیست ، همینطور هم ، يك هیجان بهر شدتی که باشد عنوانی جز يك هیجان ندارد . يك شعف ادراکی هم در همین زمینه و بهمین نحو میباشد - بنابراین : آن چیزیکه در ما ، مثلاً تحت تاثیر لذت جسمانی سازمان یافته ، ایجاد يك هم آهنگی ، یا آرمی را میکند ، زیباییست ، و یا

یکنوع توانگری مورد حاجت است - البته در چنین موارد، لازم است تعادلی میان آنها برقرار باشد. تا بتوانیم يك تائیر زیبایی توانا و امکان پذیر را بدست بیاوریم.

يك ساخته، يك منظور، يك تخیل و یا يك مجموعه، از هر مقوله که باشد در صورتی میتواند تائیر زیبایی را القاء کند که: در مجموع عناصر آن، آرمی یا هم آهنگی چندین عنصر (چه موجود در مجموع و یا تذکار شده بوسیله همان مجموع) به نیت خاصی (هر چه میخواهد باشد) مستقر شده باشد. بنابراین: هر آرمی استقرار یافته ای عنصر زیباییست اکنون میتوانیم نظری به مجموع مثله بیافکنیم.

لذتهای زیباشناسی ما، موادشان را از قلمروهای میگردند که غالباً بعنوان، جسمانی، عاطفتی و یا ادراکی نامیده شده اند.

بنا به موقعیت و موردی که پیش می آید، ما بسا هیجانها، یا خشنودی های مقدماتی، یعنی خالص هر يك از این قلمروها برخورد خواهیم کرد؛ و یا اینکه بر عکس؛ با تشکیلات بسیار بغرنج عناصر این قلمروها، یعنی سازمان درونی هر يك از این عناصر روبرو خواهیم شد.

همین تعقید و اختلاط است که در يك مورد ادراك میکنیم و در مورد دیگر عنوان حال زیباشناسی را بر آن می نهیم؛ اکنون، خواه این احوال به هیجان خالص، یا احساس طبیعت خالص ارتباط داشته باشد، و خواه به لذت جسمانی خالص یا شغف ادراکی خالص و یا اینکه به معقدترین تشکیلات عناصر آنها مربوط باشد در هر صورت بواسطه تناسب شباهت، ما غالباً آنها را تحت عنوان زیباشناسی، یا ریبا، توصیف میکنیم.

ولیکن درباره عناصر مقدماتی و ابتدائی، که وقتی زیبا بنظر می آیند که مجتمع شوند، ما عادت کرد داریم همینکه یکی از آن عناصر مسا را متأثر کرد لفظ زیبا را در مورد آن استعمال کنیم.

مثلاً: ترکیب رنگها، یا اصوات، خلق زیبایی میکنند، ولی لذت شنیدن يك صدا و یا دیدن يك رنگ را هم ما زیباشناسی میگوئیم، یعنی معتقدیم که يك رنگ

همچنین، ممکن است زیبایی بدو سبب (متیف) افزایش پیدا کند: یکی اینکه اگر عناصر جسمانی، عاطفتی یا ادراکی افزون شوند - و دیگر آنکه بر تعقید یا بافت عناصری که جهت تأثیرات مربوطه مسابقه میدهند اضافه گردد. يك نمونه پیچیده و بغرنج را در نظر میگیریم که عبارت است از هیجان زیباشناسی در برابر يك تابلو.

يك لذت شدید جسمانی که ارتباط به خطوط و رنگها دارد از این تابلو احساس میکنیم؛ دریافت این لذت وابسته به مهارت و نبوغ نقاش است که توانسته است خطوط والوانی ایجاد کند که سبب شدیدترین لذت در ما بشوند. در درون این قلمرو جسمانی، ما فقط لذتهای منفردی را احساس میکنیم؛ نقاش تابلو را چنان ترسیم کرده است که بطور ارادی یا ندانسته، مثلاً فلان موضوع را به سبب فلان تأثیری که باید بدهد در تابلو گنجانده است.

همچنین ما بدریافت تناسبات مجتمع، که بدست نقاش (به نیت ایجاد تأثیری که منظور نظرش میباشد) بر پرده آمده است توفیق می یابیم؛ و متوجه میشویم که این تناسبات مجتمع، در واقع عبارت هستند از: در نظر گرفتن حفظ مراتب رنگها (یعنی عبور از رنگی به يك رنگ دیگر) - سبك و شیوه کار - و بالاخره آنچه که مجموع تابلو را از نظر ترکیب، خطوط، رنگها و سایه روشنها بوجود آورده است.

همینطور ممکن است مثلاً گوشه ای از این تابلو، خاطره ای از احساس طبیعت را در ما بیدار کند، و یا اینکه تمام احساسات ماوراء الطبیعه، یا احساس اریژینال در برابر هر رنگ، باهر ماده، و یا هر خط از تابلو را در ما تذکار و تجدید کند. خلاصه، به مقتضای وضعیت ساختمانی ذوق خود، قادریم لذت های متفاوت ادراکی خالصی را که کاملاً مغایر لذتهای دیگر است دریافت کنیم.

مثلاً: ممکن است برانر فقدان فلان کارا کتر، یا فلان مقدار خط، یا فلان سایه روشن، لطف و افسونگری خاصی احساس کنیم، زیرا همین فقدان موجب میشود که سایر خطوط و سایه روشنهای بهتر نمودار گردند.

اینکه مسبب و موجد زیبایی میباشد - همین قانون در قلمروهای دیگر نیز صدق میکند (۱)

بمحض اینکه مشاهده کنیم آرمنی بسوی يك غایت یا يك هدف و یا يك مصداق و سببی در يك سلسله از افکار در تکاپوست ، و در میان مواد و عناصری که بیان کردیم موجود میباشد میتوانیم اطمینان پیدا کنیم که زیبایی ظاهر خواهد شد و یا اینکه بگوئیم زیبایی میتواند ظاهر بشود .

مسئله مرحله ای که ما میتوانیم با زیبایی برخورد کنیم همین مرحله است که درك آن اندکی دشوار میباشد ، زیرا برقراری این تشکیلات در میان عناصر ، در تمام قلمروها میسر است ؛ فقط معرفت و دریافت این تشکیلات میباشد که تذکار احساس زیبا را میدهد ؛ در حالیکه سلسله افکاریکه ممکن است در آنها با زیبایی برخورد کنیم از حد و شماره بیرون است

هر نوع اندیشهٔ تجمع ، یا حفظ مراتب ، یا تناسبات مسابقه دهنده ، و بطور کلی ، هر نوع نظم یا آرمنی ، يك قسم زیبایی همراه خود دارد که لذتی خاص در ما ایجاد میکند ،

۱ - شگفت است که گوئیم یا اینکه تمام این موارد را بطور مبهم احساس کرده است ، باوجود این بهمان نتایج که مخالف آنها بوده رسیده است ، یعنی خواه ناخواه این نتیجه را از تئوری بسیار ضد و نقیض خود تحصیل کرده است که : « مطبوع ، فی نفسه اساس زیبایی است . » و باوجود اینکه پیرو مکتب کانت میباشد ، نتیجه ای کاملاً مخالف آن گرفته است و می نویسد : « ... خلاصه باید اذعان کرد که ممکن است توصیف يك ادراك ، یا يك عمل که در زندگی ما ، تحت اشکال سه گانهٔ خود (حساسیت - خرد - اراده) یکجا تحریک میشود و لذتی را بوسیلهٔ فهم سریع این تحریک کلی ، ایجاد میکند ، خود توصیف زیبایی میباشد . لذتی که فرضاً ، و یا کاملاً ادراکی و یا اینکه وابسته به يك تمرین ساده ارائه باشد ، نمیتواند کاراکتر زیباشناسی را نشان دهد . در صورتیکه باید بگوئیم : چنین لذت یگانه ای ، ویژه میان لذتهای عالی ، مانند لذت عقلی مطلقاً یافت نمیشود . ما باید متوجه باشیم که هیچ چیز در وجود ما مندرج نیست هر لذت واقعاً عبقی که ضمیمهٔ خفتهٔ ما را تحت تاثیر يك آرمنی کلی و یا بوسیلهٔ اشتراك و تعاون تام و تمامی که موجد حیات است بیدار کند ، آن لذت مطبوع است ، و همین مطبوع ، فی نفسه اساس زیبایی است . »

ادراك آنچه گوئیم در تحت این شرایط « مطبوع » مینامد برای ما دشوار است .

بیابد، و بطور کلی دفعات تداعی افکار و عکس العملهاییکه موجب ادراک هدفها میشوند بیحد افزوده گردند.

در مرحله، زیبایی موجود نیست مگر در وجود خودما، هر چه آن غنی تر و کاملتر و کلی تر باشد، بالطبع شدیدتر هم خواهد بود: زیبایی فقط شعور است - حساس به نشانه های زیبایی بودن جز نشان توانگری و استغنائی طبع خودما نیست.



۴ - امثله - به نیت تفهیم اندیشه، به ذکر چند مثال میپردازیم، و با اینکه تعیین گروه های منفردی که مأخوذ از المروهای منفردند اندکی دشوار است، و آشکار کردنشان با امثله جاری میسر نیست (زیرا هر چه منظورها زیبا تر باشند بفرنج تر خواهند بود.) با اینحال کوشش میکنیم بتوانیم بر اساس ذیل به مراد خود نایل آئیم.

الف - زیبایی بر بنیاد لذت جسمانی

در این باده به پژوهش نمونه هایی میپردازیم که زیبایی آنها منحصرأ مأخوذ از لذت جسمانیست و هدفشان هم تأثیر جسمانی میباشد.

تصور نمیکنیم جز توسل به تازه ترین نوع نقاشی (یعنی: اولترا مدرن) مانند «کوبیست»، و نظایر آن، که میتواند فقط لذت بصری را بوسیله خطوط و توالی آنها، پیوستگی سایه روشن ها و رنگها ایجاد نمایند، بتوانیم نمونه های بهتری پیدا کنیم.

البته نمیشود منکر شد که کاله ایدوسکوپ (۱) هم یکنوع زیبایی در اشکال و فرمهای خود دارد - این دستگاه را وقتی بگردش در آوریم، اشیاء خردی که در آن نهاده اند بنا بر قانون صریح همان دستگاه به الوان و اشکال دگرگونی تظاهر میکنند که سبب حظ بصر برای ما میگردند.

همینطور ممکن است در موسیقی مدرن به برخی از ساخته ها برخورد کنیم که معنا و مفهومی ندارند، و به قصد تذکار مطلبی هم تصنیف نشده اند، و مطلقاً خاطرات ما را بسوی هدفی متمایل نمیسازند، لیکن برای گوشهای ماکار متنوعی فراهم میآورند، یعنی تناوب اصوات و زنگهای مختلف آنها که تحت قوانینی که

همین لذتهای گوناگون هستند که خاطرات گروهی سایر رنگها، هیجانهای طبیعی جدید، و شناختههای ادراکی تازه‌ای را در خاطر ما بیدار میکنند و به تکاپو و امیدارند؛ یعنی تمام این مجموعه باشعوبی حسابش رو بما می‌آورد - یعنی سرانجام متوجه میشویم و احساس میکنیم که در تمام این شرح و بسط‌های تناسبات علت و معلول، چه در تابلو، و چه در میان تابلو و عکس‌العمل کلی ما، حالی موجود است که تحت تاثیر آن حال، ما تابلو را زیبا مینامیم.



خلاصه :

يك لذت، یا هريك از هیجانهای ما، هر قدر هم شدید باشد، چیزی جز يك لذت مستقیم غیر پرورش یافته و عاری از زیبایی نخواهد بود. پس زیبایی، يك هم آهنگی یا آرمونی است که لذات ما را در يك خط سیر معین، متشکل میکند و سبب ایجاد اندیشهٔ زیبایی در ما میگردد.

طبیعت میتواند نیروی آن هیجانهایی را که خودش در ما بوجود می‌آورد، تحت اختیار مان بگذارد... طبیعت، با هنر، قادرند، لذایذ جسمانی - بصری - سمعی - حساسیت در برابر هر گونه نظم و ترتیب - هیجانهای شدید - لذایذ شعوری - ادراکی - و هر نوع همکاریهای فکری و انعکاس لایتنهای این هیجانهای مختلف را تحت سلطه ما قرار بدهند.

در تمام این موارد هیچ نوع زیبایی یافت نمیشود.

تغییرات جسمانی - ادراکی - طبیعی و عاطفتی بطور ساده قلمروهای مختلفی را معرفی میکنند - ولی اگر همین‌ها واجد تناسبانی متشکل و مجتمع، و دارای يك هدف و غایتی معین باشند، قلمروهای زیبایی نامیده میشوند.

آنچه با سادگی خود، بر این قلمروها و تشکیلات آنها حکومت میکند، زیبایی است.

لذت و هیجان ما از زیبایی، به نسبتی افزایش و تکامل مییابد که: از یکطرف این عناصر و این مواد، خودشان سبب لذت مستقیم بزرگتری برای ما باشند - و از طرف دیگر بافت بفرنج هدفها (که تنظیم تناسبات بدان منظور عملی گشته است) فزونی

عناصر از نظر زیبایی آن بلاغت میباشد .

يك هنر پيشه (مردیازن) كه واجد سیمائی كریه است ، ممكن است فلان احساس ، یا خاطرة فلان شخص را (با وسایلی كه در اختیار دارد و بكمك میطلبد) چنان تذكار و تبلیغ كند كه در آن حالت زیبا بنظر آید .
اكنون میتوانیم به نقش پیچیده و بفرنجی كه عناصر گروهی در اصل تكوین زیبایی بازی میکنند پی ببریم .

در درون عناصر گروهی ، یعنی گروهی كه به وسیله عناصر بلاغتی متشكل گشته اند ، بكموع زیبایی ممكن است وجود بیاید . این زیبایی از تلاش و مسابقة عناصری ایجاد میگردد كه به قصد يك نتیجه بلیغ و معین بكار افتاده باشند ؛ مثلاً گروهی كه از الفاظ يك جمله تشكيل گشته است چنانچه بلیغ و هم آهنگ باشد و همه چیز در آن منحصرأ به نیت يك تأثیر خاص همكاری كند ، ممكن است زیبایی بزرگی را بوجود بیاورد ؛ اگر فقط خطی از يك تابلو را در نظر بگیریم (هم اكنون كه بشكارش این اندیشه مشغولم ، فلان خط از اندام زنانه یکی از آثار تی سین (۱) در نظرم مجسم میشود) چه بسا ممكن است كه تذكار دلربائی ، نرمش ، چگونگی و زن و حركت را بدهد ، و لعل آن يك زیبایی شدید را نمودار سازد .

پس ، بهین مناسبت ، ما بر این قبیل عناصر بلاغتی عناصر گروهی نام مینهیم ؛ یعنی معتقدیم مثلاً فلان گروهی را كه این عناصر تشكيل میدهند ممكن است زیبا باشد ، و یا اینکه تحت تأثیر پاره ای صفات عناصرشان ، كه مجموعهأ در تولید فلان بلاغت ساده ، یا فلان اشتراك ، یا فلان تذكار ، موثر هستند زیبایی را بخاطر بیاورند .

و بالنتیجه می بینیم كه : وقتی عناصر گروهی در مجموعی وارد شوند از صورت گروهی خارج گشته فرم عنصر واحدی را پیدا میکنند . چنانكه ملاحظه شد ، تمام ساخته های هنری بطور كلی مجموعی از عناصر بلیغ میباشد .

در همین مورد است كه آرمنی میان قسمتهای مختلف بلیغ بوجود میآید ؛ - قسمتی از زیبایی يك تابلو ، يك كتاب ، یا يك سمنفی وابسته به آرمنی میباشد كه وسیله آدمی در مجموع وسایل بلاغتی برقرار گشته است ؛ شاید هم آن زیبایی كه در درون

حاکم بر خاصیت نتهای آن میباشد سبب التذاذ حس سامعه ما میگردند .
 همچنین زیبایی يك پارچه ، صرف نظر از فایده آن ، خود ذاتاً یکنوع زیباییست
 که از اتحاد دو لذت جسمی ، (بصری و لامسه‌ای) حاصل میشود ، یعنی تألیفی است
 که بطور ساده به نیت ایجاد لذتی جهت حس لامسه و باصره ما بوسیله پارچه برقرار
 گشته است .

کسانی را هم که از میان مربع مستطیل‌ها ، به انتخاب بهترین آنها ، یعنی انتخاب
 آن مربع مستطیل‌هاییکه در حوالی و بخش طلایی ، هستند توفیق میابند ، در همین
 زمینه باید بحساب آورد ، زیرا اینان نیز به احتمال قوی ، منظور خود را منحصرأ
 تحت تأثیر لذت بصری یا جسمی انتخاب کرده‌اند .

ب - زیبایی بر بنیاد بلاغت

این قبیل زیباییها که اساساً از عناصری بوجود می‌آیند که بوسیله عناصر گروهی
 یا بلاغتی (از هر نوع باشد) تهیه میگردند از فراوانترین انواع زیبایی در هنرها میباشد ،
 در این زمینه و فور شواهد بدیست که ما فقط زحمت تردید در انتخاب را داریم .
 در کلیه آثار نگارشی ، که هم آهنگی کلمات و فرم و چگونگی برقراری
 آنها به وجهی است که هیچگونه لذت جسمانی ایجاد نمیکند ، زیبایی منحصرأ بوسیله
 بلاغت و رسانی خود را می‌نمایاند ؛ محور التذاذ در این باره : تجمع نقشها ، معانی
 صریح کلمات ، و چگونگی استعمال الفاظ از نظر تذکار شدید فلان مورد ، یا فلان
 احساس ، و یا آشکار ساختن فلان اشتراك میباشد . مثلاً يك تراژدی نظیر اودیپ (۱)
 که در خواننده وحشت و اضطراب ایجاد میکند - یا يك کمدی از فیدو (۲) یا
 ساشا گیتری که به گردآوری عناصر مضحك به قصد خنده آوردن خواننده پرداخته‌اند ،
 اگر در هر دو نوع این اثرها ، بخوبی از عهده تجمع عناصر برآمده باشند پیداست
 زیبایی حقیقی را به نیکومی نمودار ساخته‌اند .

در ترجمه آثار عمیقی که به ایجاد لذت جسمانی بوسیله انتخاب آرمنی کلمات
 توجهی مبذول نگشته است و فقط به صداقت ترجمه برای تفهیم اصل آن پرداخته‌اند
 چنانچه زیبایی وجود داشته باشد ، منحصرأ مربوط به بلاغت افکار ، احساسات ، و تجمع

میشویم : تمام عناصری که ما را احاطه کرده اند محکوم قوانین طبیعی هستند .
از این رو احساس طبیعت واجد کلیتی است که در سایر احساسات یافت
نمیشود .

و بهمین مناسبت فقط وجود آن جهت القاء تاثیر زیبایی حقیقی کافی میباشد .



ج - زیبایی بر بنیاد ادراک خالص :

در این زمینه میتوانیم تمام زیبایی هائی را که در قلمرو شعوری هستند بعنوان
مثال انتخاب کنیم .

در اینجا ما فقط دو مورد کاملاً مختلف را برمی گزینیم :

طراحی بی تناسب و میتدیانه را که فرزند يك نقاش بزرگ ترسیم کرده است
در نظر میگیریم : ترسیم خطوط فاقد اهمیت است ، میان آنها هم آهنگی و وحدت
موجود نمیشود ، اصلاً زشت است ، رنگها بد ، و پرازلکه بکار رفته است ؛ باتمام این
احوال شگفت است که يك وابستگی آشکاری میان این طرح نامتناسب و کارهای نقاش
بزرگ مشاهده می کنیم . مقاصد کودک ، راهنمائیهای نقاش ، طرز کار و اصول کلی
او که به مقصود نرسیده و تغییر شکل یافته است ، کاملاً برای ما قابل ادراک است . از نظر
لذت جسمانی چیزی در آن نمی بینیم ، هیچگونه هیجانی را تذکار و با القاء نمی کند ،
لیکن بر اثر تمرکز افکار و تجمع حواس ، بنظرمان میآید که این طرح واجد یک نوع
زیبائی میباشد . این ، يك قسم هم آهنگی است که ما خود در قلمرو ادراکی خوشتن
برقرار میکنیم .

مورد دوم ، مثالی است در زمینه زیبایی در علم .

برخی از علوم ، در مجموعشان تاثیری از زیبایی نهفته است ؛ مثلاً : هیلبرت (۱)
يك وسیله ادراک کلی پیدا کرده است که تمام اعداد را مربوط بهم میسازد ، یا به بیان
دیگر موردی یافته است که اطلاق به هر نوع شمارشی میشود ، مسلم است چنین
وسیله ای قابل تحسین و واجد یک نوع زیبایی و جذابیت است . در اینجا ، آنچه ما را
به تحسین و امید دارد ، تجمع عناصریست که تناسبات آنها را ماندرك میکنیم ؛ هویدا است
که این التذاذ نه وابسته به قلمرو جسمانیست و نه متعلق به قلمرو عاطفاتی است ، بلکه

گروه ملاحظه میشود، و یا آن زیبایی که تحت تاثیر مسابقه‌ای که عناصر گروهی میان خودشان برقرار کرده‌اند مشهود میگردد، نمره و نتیجه همین زیباشناسی و سایل بلاغتی باشد.

مورد خاص: زیبایی بر بنیاد احساس طبیعت

ممکن است منظره‌ای خشک و افسرده و خشن را در نظر بگیریم که فاقد هر گونه جذبه و رنگ و خطی است، یعنی منظوری را در نظر بیاوریم که گرچه عاری از خطوط معمولی و زیبایی جسمی است لیکن دارای امتیاز کهنگی و قدمت و جاودانیت میباشد، و باشد هر چه تمامتر احساس عناصر مسابقه دهنده را جهت القاء این اندیشه در ما بیدار میکند؛ در چنین مورد گوئیم: مصدر زیبایی بزرگ این منظور، احساس طبیعت است. این یکنوع زیباییست که فی‌المثل میتوان تحت عنوان زیبای وحشی و یا بزعم کانت زیبای والا، ادراک کرد.

اکنون خواهیم توانست به پرسشی که قبلاً مطرح شد و عبارت بود از: چرا فقط منظوری را که در آن احساس طبیعت وجود دارد زیبا مینامیم؟ پاسخ مقتضی بدهیم.

بطوریکه بیان گردید، عکس العمل ما در برابر واقعیت یعنی در بر خورد با جمیع قوانین طبیعی (سواى قوانین انسانی) احساس طبیعت نامیده میشود.

این قوانین يك مجموعه مربوط بهم و منظمی را تشکیل میدهند که مؤید و اثبات کننده طبیعت میباشد، ما هنگامی بدریافت این احساس طبیعت توفیق می‌یابیم که گوشه‌ای از این قوانین یا این واقعیت (هر چه باشد) بر ما نموده شود، و پیداست هر قدر عناصر خارجی جهت بهتراشکار کردن ارزش قوانین طبیعی بیشتر همکاری کنند، دریافت ما وسیع تر و شدیدتر خواهد بود.

در اینصورت، هر گاه در برابر منظوری قرار گرفتیم که عناصر آن جهت القاء يك تاثیر واحد، باهم به اتحاد و همکاری برخاسته باشند، متوجه ایجاد احساس طبیعت در خود میگردیم؛ زیرا آن عناصر لامحاله محکوم همان قوانین طبیعی میباشند که این احساس را به ذهن ما خطور میدهند. این نکته را بلافاصله پس از عطف توجه بقانون طبیعت در می‌یابیم، یعنی همراه با این دریافت است که متوجه

نیت بهره‌وری وادار به متابعت از خود میکنند ، خود يك عامل مهم زیبایی بنظر میآیند .

خیال میکنیم امثله مذکوره که بر جمیع قلمروها صادق است افاده معنا و مقصود را کرده است و نیازی به ذکر شواهد دیگر نمیباشد .



۳ - آیا میتوانیم دلیلی منطقی بیابیم که : چرا تناسبات مسابقه دهنده ، یا آرمنی برقرار شده ، در ما ایجاد لذتی اینچنین یگانه و جهانی میکند ؟ مشکل حقیقی همینجاست .

تمام تئوری‌های متباین و یا متقارب (بهر صورت که باشند) هدفی را تعقیب میکنند که عبارتست از : بیان ، یا تجسم انگیزه فلان چیز زیبا . جمیع این تئوری‌ها هر يك بوجهی ، سرانجام به مشکلی برخورد میکنند که این سوال را پیش میآورد : چرا این کارا کترهای شناخته شده و یا این خواص و صفات بیان گشته ، خشنودی ویژه‌ای را که زیبا مینامیم در ما ایجاد میکنند ؟

بنابر این ، به مطالعه مورد اخیر که واجد اهمیت بسیار است میپردازیم ، یعنی کوشش میکنیم حتی الامکان طریق حل نزدیک به یقینی را نشان بدهیم .
طریقی را که ما جهت گشایش مشکل و دریافت حقیقت اختیار کرده‌ایم اگر چه ناهنجار و نا هموار است ولیکن میتواند سلسله نمودهائی را که برای حل مسئله مورد نیاز است به نیکوئی هویدا سازد .

برای این کار ناگزیریم دوباره اجزاء برخی از تناسبات مسابقه دهنده را (از انواع مختلف) که مولد زیبایی هستند از یکدیگر تفکیک کنیم . بهمین مناسبت ، باز هم در برابر تابلوئی میایستیم - این پرده یکی از گذرگاههای ایالت برتانی (۱) را نشان میدهد : جاده اندکی سرخ رنگ است - آسمان خاکستریست - در قسمت چپ تابلو کلیسایی با بناهای متعلقه‌اش دیده میشود که از سنک آردواز (۲) پوشیده شده است - کلبه‌ای که بام آن نیز با همین سنگ‌ها فروش گشته و دیوارهایش هم رنگ خاک جاده است در قسمت جلو بچشم میخورد - در انتهای قسمت چپ ، درختانی انبوه

۱ - Bretagne ایالتی است در سواحل غربی فرانسه
۲ - Ardoise سنگی است

نرم به رنگ خاکستری تند، که جهت پوشاندن بامها بکار میرود . (مترجم)

لذتیست که بطور خالص منتسب به قلمرو ادراکیست (۱)

میتوان بر تعداد امثله افزود، یعنی متوجه شد که در هر دانش پیشرفته، و یاد هر قسمتی از علم که تشکیل تجمعی را میدهد غیر ممکن است این تاثیر زیبایی را دریافت نکرد. اینک به مثالهایی میپردازیم که اندکی پیچیده تر و بغرنجتر میباشند.

پیداست که در اکثر منظورهایی زیبا، قلمروهای دیگری نیز شرکت و هم آهنگی دارند، مثلاً: در يك آفتاب غروب، رنگها (که وابسته به قلمرو جسمانی هستند) و احساس طبیعت (که با فرا رسیدن شب سادگی را القاء میکنند و منتسب به قلمرو طبیعی میباشد) با خاطرات ما و اطلاعات هنریمان (یعنی آفتاب غروبهایی که تا بحال دیده ایم و یا تابلوهایی که تا کنون در این زمینه مشاهده کرده ایم) هم آهنگی برقرار میکنند تا مجتعماً اثری در ما بنهند.

زیبایی يك مجسمه یا يك تابلو، وقتی در ماهیجانی ایجاد میکنند که از تمام آرمی هائیکه در قلمرو جسمانی و بلاغتی و ادراکی موجود است یاری گرفته باشد. در هر مورد با هر مقوله، تحت تاثیر همین هم آهنگی های روی هم چیده است که تحصیل لذت میکنیم.

زیبایی يك جاده انومیل رو، از چه جهت ادراک میگردد؟ نخست، تحت تاثیر حس لامسه است؛ زیرا وقتی در می یابیم که مرکوب ما بدون صدمه و تکان، مانند آنست که بر يك زمینه صیقلی لیز میخورد، احساس لذت میکنیم. سپس از نظر آرمی است: که در این مورد کاملاً شعوری یا وابسته به قلمرو ادراکیست، این موضوع منتسب به مفید بودن جاده است، یعنی احساس میکنیم که عنصرهایی بمنظور يك هدف همگانی که راحتی عبور و مرور یا قابلیت بهره برداری میباشد در اینجا با یکدیگر همکاری و هم آهنگی کرده اند.

این نوع زیبایی که متکی به مفید فایده بودن است بحد و فور در قلمرو انحصاری ادراکی یافت میشود. در اینجا متوجه میشویم که: چگونه وقتی عناصر يك مجموع از نظر سودمندی متحد میگردند و سایر صفات را نیز (از هر نوع که باشند) همین

۱- وقتی به حل يك مسئله شطرنج توفیق پیدا میکنیم خوشود میشویم؛ این شادی نه جسمانیست و نه عاطفی، بلکه بگونه خوشودی ویژه است که منحصر آد ادراک ما منتج گشته است، یعنی لذتیست که وابسته بقلمرو ادراکیست. (مترجم)

کنیم؛ همینطور وقتی میتوانیم زیبایی را از رنگ يك تا بلود دریافت نداریم که بادیمن يك رنگ، رنگهای دیگری را که در اطراف آن هستند درك کرده از تناسبانشان لذت ببریم.

بهین صورت بوسیله توجه در تکه رنگهای ترکیب شده، که در برخی از نقاط، ضخیم و برجسته، و در بعضی از گوشه‌های تابلو بخاطر تحصیل تاثیر جسمانی صاف و صیقلی بکار رفته‌اند، و همچنین تاثیر مطبوعیکه پیوستگی این دو مورد، یعنی عبور از سطحی (صیقلی) به سطح (برجسته) دیگر در ما ایجاد مینماید میتوانیم زیبایی را احساس بکنیم. در این باره آنچه برای ما مطبوع است همین عبور، یعنی گذشتن در يك قلمرو از يك نقطه اختیاری به نقاط دیگری که ارتباط به آن پیدا میکنند میباشد. بوسیله همین عبور است که میتوانیم نقطه‌ای را به نقطه دیگر، رنگی را به رنگ دیگر، سایه‌ای را به سایه دیگر، و نقشی را به مفهوم کلی نقش‌هایی مشابه آن ارتباط داده عمل خشنودی از زیبایی، را دریافت نداریم. در مشاهده همین مکانیسم میباشد که ما با این نکته واقف میشویم: قانون زیبایی جزئی از قانون کلی خشنودی طبع ماست. که وابسته به عبور از جزء به جزئی‌تر میباشد. بدینوسیله است که ما میتوانیم نقطه‌ای را به نقاط دیگر مربوط سازیم و این ارتباطات را ادراک کنیم.

این از خواص طبیعت ماست، یا بهتر بگوئیم وابسته به خرد ما میباشد که به محض مشاهده ارتباطاتی میان نقاط منفردی که در يك سلسله از معرفتهای تنظیم شده‌ما (از هر مقوله چه عینی یا محسوس و یا عاطفتی) موجود میباشد، احساس خشنودی میکنیم. جز، چیزی بمانی آموزد، مطلبی از آن درك نمیشود، فقط واقعه‌ای را آشکار میسازد، چیز دیگری جز واقعات را نمودار نمیکند، این واقعات منفردند، یعنی کاملاً از هم جدا هستند، پس بهین مناسبت ما چیزی از آنها در نمی‌یابیم؛ لیکن، بر عکس اگر میان آنها تناسباتی برقرار شد، از صورت مجرد خارج میگردند و سبب میشوند که احساسات ما در جهت دریافت حال یا چگونگی فعالیت آنها به جنبش در آید و بالنتیجه به نیکوئی دریابد که اصولاً طبیعت ما برای دریافت آن حال، بوجه خاصی ساخته شده است.

(تا اینجا سخن ما درباره زیبایی از نظر تاثیر کلی بود. مترجم) اکنون

برنگ سبز تیره، که بخش فوقانی‌شان اندکی روشنتر است و منتهی الیه آنها بارنگ سبزی که به زرد تند آغشته گشته و در فضای آسمان خاکستری محوشده اند دیده میشوند. در جانب راست تابلو، درختان سترگی برنگهای سبز و خاکستری سر به اطراف کشیده و قسمتی از آسمان را که اندکی روشنتر است پوشانده‌اند. در انتهای قسمت راست، يك خانه ساده سفید رنگی که نیمی از آن بواسطه قاب تابلو پوشیده شده است بچشم میخورد، رنگ روشن و سرد این خانه، درجات رنگهای زرد و خاکستری را بخوبی برجسته میسازد.

ما از مشاهده این پرده، يك تاثیر زیبایی تا حدی بفرنج بدست میاوریم. پس ناچاریم به تجزیه بردازیم، ولی این بار عمل تجزیه ما در مورد خود لذت هانیست بلکه ناگزیریم به تفکیک زیباییهای اقدام کنیم که در این اثر بدانها برخورد کرده ایم.

۱ - زیبایی از نظر تاثیر کلی :- در این مورد من گوشه‌ای از برقانی را با کارا کترهای عمده و خاص خودش که عبارت از رنگهای زرد تند، سبز تیره و آسمان خاکستریست در کمال وضوح و بطور برجسته مشاهده میکنم. از این گذشته، خط سیر درختان (در قسمت راست تابلو) که در آسمان خاکستری فام، محوشده‌اند مرا بیاد درختان برتن (۱) میاندازد که همیشه بنظر میآید مانند بازوانیست که بسوی آسمان بلند شده‌اند.

همچنین لذت و آفری از دیدار لکه سفیدی که در گوشه راست تابلو، یعنی درست آنجائیکه میباید رنگ خاکستری متنوع و آردواز، با خاکستری آسمان هم آهنگی نمایند در من ایجاد میگردد. علاوه بر اینها، لذتی از مشاهده خط متمدد فوقانی بام کلیسا که متمدد تغییر جهت ها و انحرافهایی به آن داده شده است میبرم، ولیکن از برج ناقوس کلیسا، که زیباترین خوشم نمیآید، زیرا ثقیل و فاقد کارا کتر است، البته اگر آنهم زیبا بود در درك کلی من مؤثر واقع میشد.

اکنون میتوانیم به دریافت مکانیسم زیبایی تابلو نایل آئیم: ما هنگامی بیک خط، زیبا میگوئیم که با مشاهده يك نقطه از آن، نقاط دیگرش را بتوانیم تذکار

خاص ما از چیزهای منفرد و « غیر گروهی » نیست، بلکه برعکس از آنچه که گروهی و مشکل است میباشد؛ یعنی: هنگامی آن خشنودی در ما ایجاد میشود که عمل برخورد با تناسبات، مسابقات، تبعیت ها، نوامیس و سرانجام عمل برخورد با ارتباط عناصریکه تحت نظمی از دریافت یا تفکر هستند (از هر قبیل باشد) میسر گردد. اگر شعف ما از خود هدفهایی باشد که راههایی بسویشان باز شده است، این شعف ارتباط به علم، اخلاق و یا هر گونه فعالیت فکری دارد - لیکن اگر خشنودی ما فقط از این واقعه سرچشمه بگیرد که سبب باز شدن راههایی گردد، آنوقت زیبایی بوجود میآید.

نتیجه

نتیجه :

آنچه در آغاز این پژوهش داشتیم عبارت بود از :

۱ - محدود کردن خواص هنر به کارا کترهای ساخت برخی از ساخته ها.

۲ - گرائیدن بسوی پژوهش ترکیبیات و واقعات زیباشناسی.

نمره کار عبارتست از :

الف - منظورهایی زیبا، سبب ایجاد لذتهای جسمانی و محسوس در ما میگردند.

ب - منظورهایی زیبا، هم بوسیله عمل طبیعت، هم بوسیله طرق بلاغت در ما

ایجاد هیجان میکنند و هم احساسات مختلف ما را بیدار میسازند - گاهی هم حس

سود جوئی مدر که ما را که جزو قلمرو ادراکیست تحریک میکنند - این حالات،

جهت برانگیختن « واقعه زیباشناسی » و قضاوت زیبایی به تنهایی نه کافی هستند و نه

واجب (مگر بوسیله عواملی که مسبب تولید آنها هستند) از این رو لذت جسمانی

و هیجان، به تنهایی زیبا نیستند.

ج - پس از مجزا کردن تأثیر مستقیم این عناصر، آنچه باقی میماند، حال

ویژه ایست که ما بوسیله آن بهر گونه هم آهنگی یا بهر نوع تجمعی از عناصر،

برای يك منظور و هدف خاص، تحقق میبخشیم؛ در این باره هدف هر چه باشد

و عناصر از هر مقوله که پیش بیایند تفاوتی در امر تحقق پیدا نمیشود.

د - با این احوال باید این نکته را هم بحساب آورد که : هر چه

بواردی میپردازیم که:

خاص زیباشناسی است . - حالی را که فوقاً بدان اشاره کردیم یقیناً در لذت حاصله از هر علم ، هر گونه تفکر ، و هر نوع فعالیت آزاد میتوان یافت ؛ در اینجا مورد نظر ما آنستکه نشان بدهیم این حال زیباشناسی واجد دو نوع کارا کتر ویژه میباشد .

یکی کارا کتر است که مصدر آن عناصری میباشد که خودشان مطبوع ، محرک و مهیج هستند و هدفی هم جز ایجاد این صفات ندارند .

و دیگری که واجد اهمیت بیشتریست ، آن حال زیباشناسی میباشد که هدف کارا کتر آن بطور خاص این نیست که ارتباط میان مواد عناصر معرفتهای ما و با علوم را (از هر قبیل باشند) نشان بدهد و یا اینکه قضاوت ما را درباره (تفکر یا فعالیت آزاد) نمودار سازد ، بلکه کارا کتر است که مقصد و هدفی جز خود این حال زیباشناسی ندارد .

نقطه حساس همینجاست ، یعنی همین مورد و احداست که پیروان تئوری ادراکی و تئوری بازی از زوایای مختلف درباره اش ابراز نظر کرده اند .



بنابراین از نظر تحلیل (نه ابتدا بساکن) ما به يك نوع دریافت جزئی (۱) ، یعنی دریافتی که تا حدی نزدیک به ادراك کانت میباشد توفیق یافته ایم (درباره ادراك کانت بعد ها به تفصیل سخن خواهیم گفت .)

از خلال مخالف گوییهای کانت میتوانیم دریابیم که با وجود اینکه راه حل ناچیزی برای مشکل پیدا کرده است ولی بیش از دیگران به موضوع نزدیک شده است ؛ و منوجه میشویم که بسیاری از ایرادات نقادان بر زیباشناسی او ، به سبب اشکال و ابهام و همچنین برائضد و نقیض بودن فرمولهای وی بوده است . همین هاست که موجب گشته است اینان نتوانند اندیشه استاد را دریافته و تعقیب کنند .



بطور خلاصه باید گفت : منطق خرد ما چنین حکم میکند که : خشنودی

بخش دوم

لذت جسمانی و هیجانی‌های وابسته به وسایل بلاغتی، یا طبیعی، و یا لذت ادراکی شدت پیدا کنند، انعکاس آرمنی یا هم آهنگی آنها نیز در ما افزایش خواهد یافت، یعنی آن انعکاس، به نسبت بفرنج بودن آرمنی‌ها یا همکاری‌هایی که به بازی آمده‌اند افزون خواهد شد.

این بود خلاصه‌ای از مطالب عمده یاد شده.

بسبب آنکه بهتر به این قبیل امور برخورد کنیم موارد ویژه و جزئی را تحت آزمایش قرار میدهیم .

وقتی میگوئیم : فلان کودک صاحب ذوق موسیقی، با ذوق طراحی ، و با ذوق رنگ آمیز است مرادمان اینست که بفهمانیم این طفل در هر سه مورد به جذابیت يك صدا، از نظر خود آن صدا، و يك خط از بابت خود خط ، و يك رنگ از جهت خود رنگ ، و همچنین به لذت ارتباط میان آنها ، یعنی لذت شنیدن و دیدن و ارتباطی که میان اصوات و چندین خط و چندین رنگ موجود میباشد حساسیت شدید دارد ، پیداست که این ذوق جبلی است ، لیکن خام و پرورش نیافته میباشد (نیازی به گفتن نیست که این مورد به زحمت میتواند به زیباشناسی مربوط گردد و کاملاً بدان مانده است که بگوئیم این دختر کوچولو دارای ذوق آشپزی و عقل معاش میباشد .)

اکنون ببینیم صرفنظر از بچه ها ، به چه کسی صاحب ذوق ، میگویند ؟ مسلماً این لفظ بر کسی اطلاق میشود که طبعاً واجد صفاتی جهت دریافت لذتهای زیباشناسی و حساسیت جسمانی باشد ، و ضمناً بتواند بهتر از دیگران تناسبات شایسته میان اجزای يك کل ، یا مجموعه هم آهنگی از خطوط ، رنگها و اصوات را تشخیص بدهد . . .

خاطر چنین کسی ، بسبب حساسیت فوق العاده ای که دارد مسلماً از عدم توافق میان فلان جزء در يك هم آهنگی کلی ، آزرده میگردد .

بنابر این پرورش ذوق به معنای : حساسیت یافتن تدریجی و در این زمینه توانا شدن است ؛ یا به بیان دیگر : آنگاه به ذوقی پرورش یافته میگویند که بهتر و بیشتر ، از شادیهای زیباشناسی متأثر گردد .

شناسائی عمیق ساخته های زیبا (از نظر اجزاء و آرمی آنها) این حسن را دارد که هر وقت کسی قصد تشخیص نکته ای از آنها را کرد ، بر اثر تداعی اندیشه ها ، از هر سو پهنه ها و افق های جدیدی بسویش باز خواهد شد ؛ هر قلمرو در این زمینه هر قدر هم که خرد ناچیز باشد برای صاحب نظران جهانی پهنوار است .

مسلم است که فقط حساسیت به ساخته های زیبا داشتن (چنانکه فوقاً اشاره شد) کفایت نمیکند بلکه لازم است به آزمایش های مکرر ، به جذابیت

توصیف کرده است : « مقدار لذتی که هر چیز میتواند بماندهد ، وابسته به سبقت در اکتشاف و نکته سنجی و سرعت انتقال مانده باشد . » یعنی : شخص صاحب ذوق ، در قلمرو زیباشناسی مقدار لذتی را که طبیعت ، یا ساخته های زیبای آدمی قادرند به او تفویض کنند به سرعت و دقت تشخیص میدهد .

پس بر طبق این اصل که : ذوق مانده میتواند لذتهای موجود در اشیاء را تشخیص دهد ، به تجسس لذایذ مقدماتی یاد کرده در قلمرو زیباشناسی میپردازیم ؛ این لذتها عبارتند از : لذتهای جسمانی - احساس طبیعت - شغفهای ادراکی و در تشخیص تمام تشکیلات ، تناسبات همبستگیهای میان عناصر مختلف هر يك از قلمروها .

پیداست قسمتی از ذوق ، جلی است و سهمی مهمتر از آن ، اکتسابی میباشد یعنی با تربیت و گسترش تداعی هائیکه از خوشیهای ابتدائی و خام بوجود می آیند حاصل میگردد .

بدین مناسبت ذوق را میتوان واجد خاصیت حساسیت طبع دانست که سبب میشود عناصر لذت زیباشناسی مانده ، همچنین استعداد و قابلیت ویژه تشخیص آرمنی مانده را نمودار گردد .

از این رو چون آرمنی در جمیع عناصر (از هر قبیل) موجود میباشد صاحب ذوق بودن ، نیز از طرق عدیده و گوناگون (بشرط قابلیت تشخیص آرمنی) امکان پذیر خواهد بود .

البته مانده در مطالعه خود به مقتضای آنکه این آرمنی از چه مقوله است ، ممکن است بیشتر یا کمتر با تشخیص های طبیعی یا بالعکس بنابه عادات یا مطالعات و تجربیات خود به این مورد بر خورد کنیم .

در اینجا باز هم به گفته منتسکیو استناد میکنیم که کسانی که متصف بظرافت طبع هستند بر هر اندیشه یا بر هر ذوق مقداری فکر و سلیقه میافزایند - و آنانکه ساخته های عمیق را با ذوق سلیم داوری میکنند ، دارنده و بوجود آورنده حساسیت های بی پایان هستند که دیگران از آنها محروم میباشند .

آن، ناطلبیده گشوده است .

البته مواردی که اراده ای دانسته و عمدی اعمال گشته نیز بسیار است، در این زمینه مثالهای بسیار میتوان یافت که خط مشی هنرمندان و سازندگان را نمودار میسازد ؛ همچنانکه ما خط مشی اندیشه های بودلر و رمی دوگورمون را قبلا نمودار ساختیم .

کسان دیگری نیز هستند که توجه و دقتشان محدود به خوب انجام دادن طرح های مورد نظر و نوشتن درست آنچه قصد کرده اند ، میباشد ؛ هر قسم ساخته هنری را که در نظربگیریم ، مؤلفان و مصنفان، این عمل را ندانسته یا عمدی انجام داده اند ، یعنی طرجهائی را اجرا کرده اند که قبلا طرح شده است .

يك ساخته هنری همواره شامل راه حل يك يا چند مسئله میباشد، پس بطور کلی در هر ساخته، يك مسئله اساسی و يك قسمت برجسته وجود دارد که به بقیه اثر از آن تبعیت میکند .

جهت تبیین اندیشه ، چند مثال ویژه اختیار میکنیم .

مثلا : در اثر زولا ، مسئله اساسی ، ترسیم درست و عریان و قایع میباشد ، در اینجا همه چیز فدای این مسئله شده است ، یعنی عفت قلمی ، شیرینی ، دلربائی و حتی غالبا سبك نگارش هم در این راه فدا گشته است ؛ بطور کلی : در این زمینه اگر تاثیر دلخواه بدست آید ، به چیزهای دیگر اهمیتی داده نمیشود .

اکنون نقاشی ، امپرسیونیست ، را مورد مطالعه قرار میدهم : مسئله ای که این مکتب در صدد حل آنست مشکل روشنائی است . در اینجا جستجوی وحدت از نظر روشنائی و دقیق ترین حالات مختلف آن ، و آشکار کردن تاثیر درست هوای آزاد، هدف میباشد ، بقیه هرچه هست کمابیش فدای این مقصود میگردد . (« این بقیه ، همانستکه در اعصار دیگر غالبا هدف عمده و فرم قطعی موضوع بوده است) در صورتیکه اکنون امپرسیونیست ها مطلقا اهمیتی به فدا شدن اینها نمیدهند ، زیرا معتقدند مسئله طرح شده حل گشته و روشنائی که هدف بوده به وجه قابل تحسینی در ساخته هنری آنان نمودار گشته است .

اندکی دورتر باز به این موضوع مراجعه خواهیم کرد .

اینك آثار هنری را مانند يك مسئله یا مسائلی که روی هم قرار گرفته اند

فلان یا فلان وضع یا کیفیت الوان ، بوضع قرار گرفتن اشیاء و مبلمه کردن محل ، به خطوط ، به اوزان ، چه بگوئیم ، خلاصه به آنچه يك فرد حساس و مجرب میتواند از آن زیبایی را تشخیص بدهد ، حساسیت داشت و رفته رفته عادت کرد .
 بیش از این اوقات خودمان را صرف تفهیم جمله « آدم صاحب ذوق ... » نکنیم ، زیرا اگر صد مثال یا صد مورد خاص را هم بیازمائیم ، باز همین نکته و همین نتیجه که تا کنون در باره « آدم صاحب ذوق ... » بدست آورده ایم خواهیم رسید .



اکنون به معنای ویژه مورد دوم ، که معطوف به ذوق يك شخص ، یا يك عصر میباشد میپردازیم .

پیش از بررسی این موضوع لازم است يك نکته اساسی را که در مطالعه هر نوع ساخته هنری مورد نیاز میباشد یادآور شویم : در هر کار شعوری ، یا ساخته مصور و غیره ... نکته اساسی « مسئله طرح شده » میباشد .

به عقیده ما يك ساخته هنری یا يك اثر انسانی که بطور آزاد بوسیله مؤلف یا سازنده ای ایجاد و اجرا گشته است آنگاه در طبقه کارهای هنری وارد میگردد ، که حل يك مسئله یا گروهی از مسائل انباشته شده را شامل باشد .

وقتی يك کارگر ، یا يك هنرمند ، یا يك نویسنده به ایجاد اثری اقدام میکنند قصد او همواره نشان دادن يك هدف معین میباشد ، یعنی نیت او بهر حال اینست که از طرق امکان پذیر نظرها را بخود جلب و احساسات را تحریک کند ، یا به بیان بهتر : او میخواهد بوسیله هر گونه ترکیبی زیبایی را تذکار نماید .

همچنانکه آزادی در تولید ، بما اجازه میدهد ساخته ای را هنری بنامیم ، اراده خلق کردن هم (که هدف مشترك در هر ساخته میباشد و شرطی است لازم نه کافی) بما اجازه میدهد که از این ساخته انتظار زیبایی را داشته باشیم .

مخصوصاً یادآوری میکنیم که این « اراده سازنده » ملزم نیست دانسته و عمدی باشد : چه بسا که در يك اثر ، اراده ای بطور غریزی بکار رفته و راه را جهت سازنده

با کشف مسئله روشنائی، کشمکش و کوشش شروع شد، یعنی چنان در جستجوی نکات روشنائی یا نور حقیقی غرق گشتند که بالآمال به نیرو و ساختمان و صراحت، لطمه شدیدی وارد آمد؛ هدف ایشان از این کار فقط این بود که: ارتعاشات نور حقیقی، و جذابیت ویژه، و تلفیق رنگهای تند و شدید را نشان بدهند؛ بهمین مناسبت عموماً از توجه به خطوط و کمیت فرضیه ها غفلت ورزیدند.

اکنون بنظر می آید که باز مسئله ساختمان در درجه اول اهمیت قرار گرفته است، ولی به این صورت که: نقاشان میخواهند ساخته هائی بوجود بیاورند که ترکیب آنها منحصرأ از آن خودشان باشد (حالا هر چه شد اهمیتی ندارد) فقط کپی نباشد، یعنی اگر رنگها خام و غیر طبیعی و کدر هستند، و خطوط عاری از جذابیت میباشند چندان مهم نیست، شرط آنست که توجه به ساختمانی معطوف شده باشد که بوجهی اغراق آمیز صریح و آشکار باشد.

در این قبیل آثار، مجموعه خطوط، کشش و جذابیت خود را از دست داده اند، ظاهر تابلو تماماً زاویه دار شده است، اینها بگمان ایشان هیچکدام واجد اهمیت نیست، زیرا میگویند: غرض حل فرضیه مورد نظر میباشد که انجام گشته است. متأسفانه مکاتب جدید، یا تکنیک نو، بر بنیاد فرضیه ای استوار و برقرار میگردند که اغلب به زیان تاثیر و لذت زیباشناسی ساخته های آن مکاتب و صنایع میباشد؛ زیرا این هنرمندان در آثار خود فقط به يك قسمت از آنچه ممکن است در ما ایجاد زیباشناسی کند توسل میجویند، و تصور میکنند اندیشه تعادل میان طرق مختلفی که ایجاد زیبایی میکند فکری ارتجاعی و غیر معمول میباشد.

ما تماماً روی این نکته اصرار ورزیدیم تا به مساعدت يك مثال نشان بدهیم که فرضیه طرح شده در هنر شامل چه خصوصیات است.

در هر قلمروی که فرض کنید، ذوق به معنای برگزیدن یا پسندیدن بهترین مسائل از میان جمیع پسندیدگیها میباشد.

مطلبی که میخواستیم توضیح بدهیم همین است که در صفحات آینده جهت مطالعه خوش ذوقی و کج ذوقی از آن استفاده خواهیم کرد.



اکنون موردی که باقی میماند، مطالعه کیفیت ارزش يك ذوق در هنر میباشد.

مورد بررسی قرار می‌دهیم .

مسئله یا مسائل طرح شده در هر عصر ، از ذوق همان عصر تبعیت می‌کند .
برای اینکه کلمه ذوق بهتر ادراك و مورد قبول واقع شود ، بجای این کلمه
در جملاتی که مربوط به ذوق شخصی یا ذوق يك عصر میباشد می‌توانید معادلی نظیر:
انتخاب بهترین فرضیه‌ها - یا انتخاب فرضیه‌های عادی، برگزینید .

وقتی می‌گویید : « این تا بلو مطابق ذوق و سلیقه من است . » مرادتان اینستکه:
« این تا بلو از میان بهترین فرضیه‌های من برگزیده شده است . »

یا وقتی می‌گویید: « این نوع مبله کردن مطابق ذوق دوران امپراطوری دوم است . »
نیت شما آنستکه : « این سبك مبله کردن ، منتخبی است از بهترین فرضیه هائیکه
به فرم و هم آهنگی تزیینات دوران امپراطوری دوم تعلق دارد . »

بعقیده ما همواره يك ساخته هنری - باید از دریچه چشم سازنده آن مورد
مطالعه قرار بگیرد نه منحصرأ از روزنه دید تماشاگر که طبعاً محدود تر است -
گذشته از دیدن و شنیدن شخصی ، این یگانه راه ادراك يك اثر میباشد .

بطور کلی : در تمام هنرهاییکه برنامه‌ای ثابت و اجرا شده دارند ، میتوان
این خاصیت مسئله طرح شده و حل گشته را مشاهده کرد .

شناختن زیبایی ، یا بهتر بگوییم مطالعه ذوق يك عصر ، همیشه امری بسیار
خصوصی است . رویهم‌رفته در يك عصر یا در يك هنر معین ، محدودی از فرضیه‌های
کوچک یا يك مسئله طرح شده دیده میشود که هنرمندان در هر زمان به اتکالی
تجربه یا وسایلی که در اختیار داشته‌اند جهت حل آن مجاهدت کرده‌اند .
مبتکران هنری ، کسانی هستند که به کشف و طرح مسائل جدید توفیق
می‌یابند .

مثلا در زمینه نقاشی :

مدهاچندابیت ، و موزونیت و تعادل مطبوعی میان این دو کیفیت موردتجسین

و توجه بود .

لیکن در عصر جدید چنین بنظر می‌آید که در انواع مختلف نقاشی این تعادل
را رها کرده و به تخصص گرائیده‌اند ؛ در اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم ،

ما قصد نداریم از آثار متعدد کسانی دفاع کنیم که معتقدند: ترسیم تابلوئی که موضوعی را معرفی نمیکند سهل تر از کشیدن تابلوییست که معرف موضوعی میباشد؛ لیکن برای آتیه این اشاره ضروری بنظر میآید که: نمیتوان نقاشی را محکوم کرد که حتی عنوان معرفی موضوعی را داشته باشد.

از نظر کلی، قبل از اینکه انری را مورد قضاوت قرار بدهیم لازم است مسئلهای را که خود هنرمند مطرح کرده است مطالعه کنیم.

در این مورد میتوان بخاطر آورد که المپیا از مانه چه انتضاحی در نمایشگاه سال ۱۸۶۵ بیار آورد، ولی امروز همین اثر در موزه لوور (۱) جای دارد.

رو به رفته (این نکته نهانی است که در زمینه ذوق بدان اشاره میکنیم.) تقریباً لازم، واجتناب ناپذیر است که: يك عهد، همواره آناری را که مربوط به آغاز عهد بعدی است ناجیز و فاقد سلیقه بداند.

اگر ذوق يك عهد، مشخص و ثابت شده باشد و از مسائل صریحی که معمول زمان (یعنی مدروز) است ترکیب گشته باشد؛ نمیتوان بهسولت از آن ذوق انتظار تغیر روش و سیستم ناگهانی داشت، و منتظر بود به مقتضای راهی که مبتکران با آزمایشهای خود هر روز عرضه میدارند، مردمان آن عصر نیز روز بروز تغیر روش بدهند. این امر وابسته به تطور آن عهد میباشد که این آزمایشها را تعقیب میکند، یعنی بطور کلی مردمان آن عهد، در عین حال که از مسائل مطروح جدید چیزی درک نمیکند و به وجهی خاص در تجسس همان مسائل قدیمی هستند که بدانها عادت کرده اند باید کم کم و بتدریج با مسائل جدید آشنا بشوند. مسلم است هیچ امر جدیدی را نمیتوان بر چنین پدیده طبیعی که در هر عهدی وجود آن امکان پذیر است جبراً تحمیل کرد.

خلاصه: ذوق يك انسان یا يك عهد، چه خوب و چه بد، ما را در قضاوت يك اثر هنری مواجه با انتخاب فرضیه ای میکند.

بعقیده ما، این يك نکته اساسی است که هرگز نباید آنرا از نظر دور داشت.



اکنون نظری اجمالی به مسئله سبك میاندازیم.

ولی همیشه سبك، عبارتست از يك تمايل يا كشي كلی که نسبت به يك شكل یا دسته‌ای از اشكال متداول میگردد.

این مطلبی است آشکارا و نیازی به گسترش و تعمیم ندارد؛ در صورتیکه بالعکس مفهوم اصطلاح سبك داشتن، بسیار مبهم و نیازمند به مطالعه بیشتریست زیرا این لفظ بر موارد خاصی اطلاق میشود. - چه با اتفاق افتاده که به ساخته‌ای داشتن سبك را نسبت داده‌اند ولی مطابقتوانسته‌اند بگویند کدام سبك وابسته است. بنظر می‌آید که خاصیت انتظام در يك ساخته و واجد سبك، تصادفی نیست؛ و چنانچه مثلا در يك ساخته تقلیدی، این نظم و ترتیب را حذف کنیم این خاصیت نیز زایل خواهد شد.

آثاری را که ما کلاسیک نام می‌دهیم به سبب آن است که تابع قوانینی قطعی و کلی میباشد، و بهمین مناسبت این قوانین را ممکن است به آسانی در يك ساخته بیابیم، در اینصورت خواهیم گفت: مراد ما از ساخته‌ایکه سبکی را مشخص میکنند همین میباشد؛ غرض اینست که پدید آمدن فکری این ساخته، امری تصادفی نیست و این اثر از آنجهت با چنین یا چنان سبك ساخته شده که معمولا آثار کلاسیک از همان نوع نیز، این چنین یا آنچنان بوجود آمده‌اند.

لیکن در ساخته‌هایی که میگویند واجد سبك، است منظور فوق صدق نمیکند، یعنی در این قبیل ساخته‌ها يك میل کلی که معمولا از خود ساخته هم تجاوز نمیکند مشاهده میشود. در اینجا سبك، قوانینی است که مؤلفان با ثوری و وسایل بلاغتی خویش بر خود تحمیل میکنند. این وسایل بلاغتی عبارتند: از نیروبخشی یا تغییر شکل‌های ارادی با وسایل تکنیکی یا با وسایل دیگر (هرچه میخواهد باشد) در صورتیکه تصادفی بنظر نیایند و بتوانند معرف حاصل افکار، یا مبین اراده مؤلف باشند.

اثری ممکن است مورد پسند واقع بشود یا نشود، این امر وابسته به ذوق یا به بختی ذوق میباشد؛ آنگاه که در يك اثر متوجه وجود سبك شدیم، نشانه اراده‌ایست که سازنده آن در يك جهت معین و هدفی معلوم بر خود تحمیل کرده است. بطور کلی چنین میتوان اظهار نظر کرد: اثری که واجد سبك است اگر از جهاتی زنده نباشد میتواند دارای سبب‌های جدی جهت ابراز زیبایی باشد.

سبك چیست ؟

مسلماً همه موافق هستیم که لیستی از آنچه واجد سبك میباشد و آنچه فاقد

سبك است تهیه کنیم .

لیست شماره يك را به تمام آثار هنری بلیغ و شخصی اختصاص میدهیم که علاوه بر دار بودن این امتیازات ، توجه آنها بیشتر به يك قانون کلی که مافوق بلاغت های موارد حاضر است معطوف باشد .

صرف نظر از عنوان « سبك داشتن » ، مگر خود كلمه سبك به مجموعه قوانینی که در هنگام تولید هنری در يك رشته محدود حكومت میکند اطلاق نمیشود .

در لیست شماره ۲ بی تردید آثاری را (مربوط به هر عهدي باشد) قرار میدهیم که بدون در نظر گرفتن قوانینی که بر تولید هنری آن عهد حكومت میکنند بوجود آمده اند ؛ و ضمناً در همین لیست آثاری را که کاراكثر تولید هنری دارند ولی جزو هنرها محسوب نمیشوند میگنجانیم . مانند : عكاسی معمولی که نوعی تقلید مطلق و عاری از سبك میباشد .

به این ترتیب میتوانیم از نزدیکتر مطالعه خود را آغاز کنیم .



بنابر آنچه بیان شد : سبك ، مجموعه قوانینی است که فلان هنر را در فلان

عهد معین ، توصیف میکند . سبك يك عهد ، با ذوق يك عهد متفاوت میباشد .

بنابر آنچه مشاهده شد : ذوق يك عهد ، عبارت بود از مجموع پسندیدگیها یا منتخبات

آن عهد . در صورتیکه بالعکس ، سبك يك عهد که خیلی کمتر کلی است ، منحصر آرتباط

به تکنیک هر هنری دارد ؛ این مجموعه مقررات ، یا این تکنیک ، جزاً یا کلاً در

يك عهد معین ، ثابت و مستقر میباشد ، و بهمین مناسبت ساخته هائی که نمیخواهند

علیه عادات عصر عكس العملی نشان دهند از آن مجموعه تبعیت میکنند .

مثلاً : سبك لوئی پانزدهم و سبك امپراطوری ، دو مورد خاص است که فوق

عادات عصر میباشد ؛ یعنی اینها مجموعه مقرراتی است که شیوه کلی د کوراسیون

یا چگونگی آرایش عصری را هدایت یا تنظیم میکنند ؛ اینها قوانین کلی یا احتمالاً

فنون جزئی منحصری میباشد که گروهی از هنرمندان یا پیشه وران از آنها تبعیت

کرده و بدانها حرمت نهاده اند .

اکثر سبکها ، در جزئیات خیلی کمتر از آن هستند که ما شرح و بسط دادیم

که با گنج بریها و هلالها و کنگره‌ها و انحنای ظریف خود پر از لطف و جذبه میباشد این لفظ مورد استعمال پیدا میکند.

آیا یک فکر هم میتوان دلربا گفت؟ در صورتیکه معنای این کلمه را به عناصر مشهود محدود کنیم البته نمیتوانیم به یک اندیشه دلربا بگوئیم. ولی اگر بتوانیم به اندیشه‌ای شکل و فرم بدهیم کاملاً مصداق پیدا میکند. علاوه بر این به «شیوه یک عبارت» هم میتوان دلربا گفت. مثلاً: به یک جمله (یا یک بیت شعر. مترجم) که بی اختیار، یک ربایندگی مطبوع و ملایم، و یک حال قابل اعطاف را که شاید اندکی سطحی است ولی محدود به قالبی ظریف و فریبنده و نوازش بخش و بی آزار میباشد در نظر ما مجسم میسازد میتوان دلربا گفت. . . . وقتی کودک کی انسان را نوازش میکند دلرباست. انحنای یک تپه دلرباست. هر فیلم را وقتی به تأنی و آهسته نمایش دهند بطور کلی دلربا میباشد.

در سنجش این امثله، میتوانیم منظورهای دلربا را به انواع مختلف طبقه بندی کنیم.

شایع ترین آنها انواعی هستند که حرکت، در دلربایشان دخیل است. طبقه دیگر که تا حدی نظیر انواع فوق میباشد آنهایی هستند که به دلربایی خط وابسته اند، یعنی متکی به خطی میباشد که احتمالاً چشم ما بوسیله آن، مسیر مطلوبی را طی میکند.

خلاصه انواع دیگری موجود است که بندرت مشاهده میشوند؛ این دسته بهر نظم و ترتیبی که باشد، مطلقاً فکر حرکت یا خط در آن وجود ندارد، بهمین مناسبت از هم اکنون میتوانیم درباره آنها حکم قطعی بدهیم و بگوئیم: اینها جز آنچه بوسیله نقش انگیزیها و تصورات، دلربائی را تذکار میکنند چیز دیگری نمیباشند.

بنابر مطالب فوق، در آغاز کار چنین استنباط میشود که: تصور حرکت، یا لا اقل تصور کلی توالی حرکت در زمان برای موضوع دلربائی امر واجب است، و دلربایی، یک صفت خاص یا اجتماع چندین کارا که از یک مقدار توالی معین میباشد.

شاید در امثله ذیل بتوان نتیجه تجربی کاملاً برجسته‌ای را بخوبی نمودار کرد:

فصل هشتم

دلربائی^(۱) = وزن

۱- دلربائی

اکنون به مسئله کلی دلربائی، این صفت ویژه که توصیف و تبیین آن خالی از اشکال نیست میپردازیم.

ببینیم دلربائی چیست و کارا کترهایش کدام هستند؟ - آیا منحصرأ در هنر و قلمرو زیباشناسی یافت میشود یا اینکه در قلمروهای دیگر نیز موجود میباشد؟ این نخستین مرحله مطالعه ماست.

دومین مرحله، مطالعه عقیده‌ای است که ذوق عمومی هم تا حدی آن را تأیید میکند: آیا بطور کلی تناسبی میان دلربائی و خصیصه زنانه موجود میباشد؟ و همچنین مطالعه اینکه: دلربائی را بعنوان مورد خاص، در چه محلی از ساختمان زیباشناسی باید قرار داد؟



بهمان شیوه که در زیبایی عمل کردیم، دلربائی را نیز مورد آزمایش قرار میدهیم: ما آگاهیم که زبان متعارف و معمولی این خصیصه را معمولاً بر برخی از منظورها یا اشیاء و حتی بر بعضی از مجردات که بدون شك تا حدودی مصداقی دارند اطلاق میکند.

قبل از هر چیز این کلمه در خوریک زن جوان میباشد - سپس برای يك انحاء که سرشار از دلربائیست یا يك حرکت، یا اطوار يك حیوان، یا يك عمارت کوچکی

۱ - همچنانکه در کتاب «زیباشناسی دو هنر و طبیعت» تألیف مترجم این اثر توصیف شده است، در اینجا نیز کلمه Grace با توجه به معانی دیگر از قبیل: دلفریب - دلکش - دل‌آرا - دل‌انگیز دلپسند - دلپذیر و حتی لفظ بی‌تناسب «لطف» که اکثر مترجمان برگزیده‌اند، همه جا معادل دلربا اختیار شده است و خیال میکنم با انسی که همگان در اشعار گفته و نو بسا این کلمه دارند دلربا، هم بهتر بتواند افاده معنا کند و هم خوشتر بگوش آید. مترجم.

باز هم به موارد خاص پیشین میپردازیم :

هنگامی به يك زن جوان ، دلربا میگوئیم که رفتارش نرم و فاقد تکان باشد ، حرکاتش متصل و کاملاً پیوسته و از هر گونه جنبش و تقلای که تأثیر مجزا بودن را در ضمیر ما برانگیزد برکنار باشد .

يك منحني دلربا تر از يك خط منکسر است ، زیرا وقتی دید ما میری منکسر داشت بناچار امحاء ای در زاویه هر خط متوقف میشود تا خط سیر جدیدی بیابد ، همین برخورد و تقلا وانکسار مزاحم است . از همین رو برخی از منحنی ها که جهت حرکت پیوسته چشم ما شایسته تر بنظر میآیند دلربا تر هم میباشند؛ مثلاً خط بصر در مسیر بعضی های طویل بیش از انواع دیگر آنست ؛ زیرا چشم ما ممکن است در تعقیب مسیر يك خط منحنی ، خودش بدون مقدمه برخورد با انحنایا خمیدگی را پیش بینی نماید و سپس حرکت عادی را در پس آن قبلاً احساس کند . (۱)

عمارتی را که معتبریم سرشار از دلربائی است مورد مطالعه قرار میدهیم: نقش مهمی که در اینجا بازی میشود یکی تهیه هر قسمت از منظر این بناست که بوسیله قسمت قبلی عملی گشته است ، دیگری سبکی و ظرافت مجموع آنست . - يك بنای عظیم نمونه ای از استواری و سنگینی است ، یعنی فقدان حرکت ، را در نظر ما مجسم میسازد - در صورتیکه يك عمارت سبك و مشبك ، ظرافت و کشیدگی ، را بذهن ما خاطور میدهد ؛ مفهوم این کلمات اینست که نظر ما در مشاهده خطوط اینیه ، پیوسته بسوی آسمان معطوف میشود (یعنی خواهان احساس سبکی هستیم . مترجم .) مثلاً يك منار مخروطی کلیسا که بنظر میآید بجانب سمت راس کشیده شده ، یا يك منحنی که در منتهای دلربائی صعود میکند و با سبکی فرود میآید ، حاکی از این معناست که در هر حال حرکت چشم و حتی حرکات بینندگان در تعقیب مسیر منحنی میباشد . هر نوع مثالی را که در نظر بگیریم باز به همین نتیجه موقت میرسیم : دلربائی خاصیت بعضی توالی ها در زمان است ؛ یعنی باید توالی های حرکت چنان باشد که هر حالی از حرکت ، بوسیله حالت حرکت قبلی تهیه شود و ادامه بیابد .

۱ - این فرضیه ایست که متکی به هیچ نوع محاسبه ای نباشد و اودش آن منحصرأوابسته

به احساس ساده خود ما است .

هنگامیکه فیلم سینما را باتأنی و کندی نمایش میدهند، تقریباً تمام حرکات دلرباوند.

عمل دستگاه سینما آنستکه سرعت گردش فیلم را کم کند و حرکاتی را که طبیعی ثبت کرده است آهسته تر نمایش بدهد (بشرط آنکه احساس حرکت پیوسته و متوالی را از میان نبرد)

شما فیلمی از حرکت چهار نعل يك اسب برداشته‌اید، وقتی آن را به کندی نمایش میدهید، مشاهده میکنید که حیوان به آهستگی از زمین به هوا برمیخیزد، سپس آهسته، بدون هیچ سنگینی بر زمین می‌آید.، هريك از حرکات آن نرم و ملایم و در نهایت آرامش است.

حرکت عادی ترین منظورها، و با پر جنبش ترین وزاویه دارترین آنها، وقتی تحت این شرایط مشاهده شود، سرشار از دلرباییست - در حالیکه بالعکس اگر حرکات نرم و دلپذیر رقاصی بر پرده سینما خیلی سریع نشان داده شود، پرتکان و وحشیانه و فاقد هر نوع دلربایی بنظر خواهد رسید.

پس چنین نتیجه میگیریم: قسمت مهم اصل دلربایی در توالی يك حرکت یا به معنای درست تر در تهیه کردن حرکت بعدی در ضمن حرکت قبلی و ادامه آن میباشد؛ تکامل این تهیه و اتصال، موجب ایجاد لذت میگردد.

مثلاً: مردی در حال دویدن است؛ اگر حرکت او شتابزده یا متهورانه باشد بهیچوجه دلرباییست، لیکن اگر عمل وی بر پرده سینما به آهستگی نموده شود، می بینیم که: آنمرد بدون هیچگونه فشار یا کوششی، به آهستگی به هوا بلند میشود و در نهایت ملایمت پا بر زمین مینهد، و از آنجائیکه ما همواره آرزو مند مشاهده جزئیات حرکات دویدن خود هستیم از مشاهده چگونگی آمادگی برای جهش، و عمل جهش، و سرانجام فرود آمدن این مرد و همچنین از اینکه احساس سبکی در رفتار او میکنیم و به نکات باریکی که بمنظور رجعت به حرکت نخستین میباشد توجه مینمائیم، شغف زاید الوصفی بما دست میدهد.

دریافت ما از این مطلب چیست؟ تهیه يك حرکت که لحظه ای بعد بکار میرود - ادامه - اتصال حرکات - فقدان فشار و تکان - عدم زحمت و کوشش به منظور از حالتی به حالت دیگر رفتن، نکاتی میباشد که ما دریافت می کنیم.

بکار برند ، یعنی بگویند « مثل آب خوردن اینکار را میکرد . » همینطور اگر يك كرم ، به عوض باد کردن يك قسمت از بدن خود برای پیش رفتن ، میتواند با ملایمت و بدون کوشش نمایان در مسیر خود بخزد ، یقیناً همان احساس دلربائی که ما از حرکت اندام های منظم بدون تکان تحصیل میکنیم از آن نیز دریافت میکردیم (همانند خزیدن مار . مترجم)

بنابراین ، بطور کلی احساس کوشش ، مخالف با احساس استمرار در حرکت میباشد .

اگر به اندام شخص ورزیده ای نظر بيفکنیم کوشش و اعمال زور را بوسیله عضلات برجسته و منقبض او احساس میکنیم ، یعنی این احساس بر اثر چیزهاییست که از استمرار و یکنواختی و بطور کلی از خط سیر ملایم و بدون تقاطع که دلربائی را تکانکاز مینمایند برکنار هستند .

کوشش نمایان مطلقاً دلرباییست ، ولی فقدان کوشش هم موجد دلربائی نمیشود ، بلکه لازم است اضافه بر این ، خطی ممتد ، حرکتی مداوم ، رفتاری متوالی یا اطواری مستمر موجود باشد تا دلربائی ایجاد گردد .

دلربائی يك كشتی شراعی از استمرار در حرکتش حاصل میشود ، زیرا هیچ نقطه توقف یا استراحتی در سیر آن مشاهده نمیکرد تا بد آن وسیله کوشش و فشار پی در پی را احساس کنیم . در حالیکه اگر همین کشتی را بوسیله موتور به حرکت در آوریم دلرباییش نقصان پیدا میکند ، زیرا غرش موتور و تکانهای کوچک و متوالی ، انقطاع در استمرار و کوشش را نمایان میسازند .

باز هم فیلم سینما را که بطور تأنی نمایش میدهند مورد توجه قرار میدهیم : همین موضوع آهسته کردن حرکات عادی ، سبب میشود که ماقوانین طبیعی را ندیده انگاریم - یعنی مابخوبی میدانیم که بیچکس وقتی برش میکند نمیتواند به آهستگی به هوا برخیزد ، ولی هنگامیکه می بینیم شخصی در نهایت آهستگی به هوا برخاست و همچنان با تأنی فرود آمد ، بالطبع معرفت « قوه نقل » در ما (آنچنانکه بتوانیم بر این شخص منطبق سازیم) از میان میرود ، و حتی اندیشه اینکه این شخص برای اجرای این امر کوششی انجام داده است نیز به ذهن ما خطوط نخواهد کرد ؛ زیرا ما

این نخستین مورد دلرباییست، که ما ابتدا خیال میکردیم از این تجاوز نخواهد کرد.

ولی اکنون متوجه مسئله ای میشویم که: آیا تمام منظورها، نیکه مسلماً دارای حرکت متوالی و پیوسته هستند دلربا میباشند؟ و آیا تمام اینها به يك نهج دلربا هستند؟

خزیدن کرمی را در نظر میگیریم:

کوشش ملایم و متوالی کرم، دلرباییست، و علاوه بر اینکه هیچگونه دلربایی را بخاطر نمیآورد سهل است که ضد دلربایی هم میباشد.

آیا میباید به اندیشه بسیار متداول فیلسوفان رجعت کنیم و با ورون (۱) هم آواز شویم و بگوئیم: تنها کارا کمتر دلربایی، عدم کوشش در رفتار یا حرکات است؟

یقیناً خیر؛ زیرا ممکن است مردی را در نظر بگیریم که در نهایت تنبلی و عدم مجاهدت طنابی را میکشد، حرکت او از این جهت که فاقد هر نوع احساس کوشش میباشد دلرباییست.

پس اینطور استنباط میشود که هر دو عنصر، یعنی: استمرار در حرکت یا در خط - و عدم تقلا، یا بهتر بگوئیم «عدم کوشش نمایان» میباید برای ایجاد دلربایی متحد شوند. طبیعتاً هم این دو عنصر آنقدرها که در آغاز کار مستقل بنظر میآیند استقلال ندارند.

حالا ببینیم احساس کوشش چگونه حاصل میشود؟ - وقتی در يك امر مستمر، فواصلی ایجاد شود یا از زوری که در يك لحظه زده میشود کسر گردد، ما احساس کوشش میکنیم؛ زیرا اگر کوشش مدت درازی ادامه یابد و ما ناظر آن باشیم کمتر مؤثر خواهد بود، و به اضافه به تجربه آموخته ایم که کوشش شدید انسانی نمیتواند مدت مدیدی ادامه پیدا کند.

اگر يك پهلوان سیرك میتواند کوشش خود را استمرار دهد مطمئناً بسیار دلربا بنظر میآید و سبب میشد که مردم عادی تعبیر متعارف خودشان را درباره اش

عبور از رنگهای روشن به رنگهای تیره ایجاد میکند اندیشه کرد و متوجه شد که تماماً بنیادی مشترك دارند .

مکتب نو ، این مطلب را به نیکوئی دریافته است - در مشاهده سایه روشن هائیکه بتدریج تغییر می یابند همواره يك لذت كاملا واقعی موجود میباشد ، آنچه در این تغییر مورد پسند ما واقع میشود چیز است که بسیار نزدیک به دلرباییست .



اکنون نکته ای که باقی میماند ، پژوهش در طبیعت لذت ویژه ایست که ، دلربایی برای ما ایجاد میکند .

آیا دلربایی خود ، زیبا نیست ؟ یا فقط تعبیر به یکنوع زیبایی میگردد ؟ یا اینکه لذتی که برای ما ایجاد میکند کاملاً متفاوت از لذت است که ما در برخورد با زیبایی ادراك میکنیم ؟

اول میخواهیم ببینیم : از استمرار آشکار حرکتی که شرط عدم کوشش نمایان در آن ملحوظ شده است ، و یا چیزی نظیر آن (چنانکه قبلاً به عنوان استمرار در خود کوشش شناخته ایم) چه نوع لذتی حاصل میگردد ؟
پیداست که نخستین لذت ، لذت جسمانی است .

در این موقعیت ، ترتیب و وضعیت اعضای گیرنده ما طور است که در تعقیب هر لحظه ، آماده اخذ تحریکات دیگر میباشد ؛ اگر تحریکات ، هر يك بوسیله آن دیگری فراهم شوند ، و استمرار کامل داشته باشند اعضای ما که آمادگی وافیه دارند در برخورد با آن تحریکات ، با کمترین کوشش و زحمت ، به دریافت آنها نایل خواهند آمد ، و این خود لذت بزرگی است .

شاید هم بتوان این نکته را چنین تعبیر کرد که : اعضای ما با دریافت این خاصیت مستمر در واقع حق شناسی خودشان را ابراز می کنند ، یعنی از يك عمل متوالی و بدون جنبش و فاقد زحمت ، بخوبی التذاد حاصل میکنند .

مزید بر اینها بد نیست این نکته را نیز مبرهن سازیم که : آهستگی معمولاً يك عنصر دلربایی است ؛ توضیح آنکه : اعضای ما جهت دریافت يك حرکت تند و سریع ، مجبور میشوند تکانهای شدیدی را که آن حرکات بر اثر خروج و دخولشان

چیزی جز يك حرکت بدون كوشش و كاملا پيوسته نمي بينيم و در نهايت آرامش ، كوچكترين حرکت او را به انگای جزئیات حرکات قبلش ادراك مي كنيم ، و اصلا متوجه نمي شيم كه در هيچيك از اين حرکات ، قانون فيزيكي نقل دخالت دارد تا از وجود آن آزرده و مشوش بشويم .
 اين نكات است كه سبب ايجاد دلربائي در منظوري ميشود .



دلربائي كارا كتر زنانه نيست ، بلكه اطوار و كارا كترهاي ويژه زنان طور يست كه ميتوانند به آساني دلربائي را تذكر كنند .
 نرمش ، و رفتار پيوسته ، فقدان كوشش نمايان ، صفات آشكار و برجسته طبيعي و معمولي زنان است .

بنظر مي آيد كه بسط اين موضوع و مشخص كردن مراتبي ميان دلربائي بطور كلي ، و دلربائي زنانه (كه در حقيقت يكي از بهترين نمونه هاي آنست) لزومي داشته باشد ؛ زيرا كارا كترهاي عمده دلربائي بطور طبيعي و معمولي درزنهاي جوان و دوشيزگان هست ، طبع مردان هم از اين جهت كه كارا كترشان بندرت شباهت با كارا كتر زنها دارد نسبت به اين كارا كتر بي اندازه حساس مي باشد .

تا كنون دلربائي را از نظر حرکت ، خط ، و تغير پذيري خط مطالعه كرديم . اينك برايمان اشكار شد كه وقتي از رفتاري به رفتار ديگر ميگرايم ، آمادگي و تهيه كامل اعضاي ماحجت جنبش ها ، بمنزله سرچشمه صرفه جوئي براي قوا يا لذتمان مي باشد ؛ و در بسياري از موارد متكي به دلايلي است كه بسيار همانند دلايل دلربائيست .

در اين مورد ميتوان از دلربائي يك جمله موسيقي گفتگو كرد ، يا با جزئي تفاوت در باره دلربائي يك منحنى زيبا سخن گفت . . . بدين طريق است كه ميتوان راجع به يك تابلوه دگراده ، (۱) يا متدرج ، ياك مسير ماهرانه و پيوسته ، و يا لذتي كه

۱ - برده هائي واكه در آن رنگها بتدرج و با هم آهنگي دل پذيري ازشديد به ضعيف باز تيره به روشن ميروند . Dégradé گویند ، عليهذا چون تغيرات رنگ در اين آثار واجد درجاني است ، مانيز لفظ متدرج را برگزيديم ، ولي عينا كلمه «دگراده» را در متن نهاديم تا اصطلاح خارجي اين سبك نيز معمول و متداول گردد . مترجم

بابت میباشد .

چنین بنظر میآید که دلربائی قشی در تذکار احساس قوانین طبیعی بازی نمیکند ؛ ممکن است تصور کرد که دلربائی زنانه ، یا کارا کتر اطوار زنانه ، اندام زن را در ذهن ما منعکس میسازد ، یعنی از خلال زندگانی جاری مدنی خود که فرسنگها دور از طبیعت است دلربائی حیوانی اطوار را تذکار میکنیم .

معهدنا بنظر نمی آید که این کارا کتر ، بی اندازه برجسته و یا متیقن باشد . برعکس ، يك نوع خشنودی شعوری هست ، که بوسیله دلربائی ایجاد میشود و آن : لذت مأخوذ از ادراکی است که هر لحظه از مشاهده حرکتی مشهود ، و یا انحنائی معلوم احساس میکنیم ؛ یا به بیان دیگر عبارت از آن احساس خشنودی بزرگی است که خردما از این تهیه کامل دائمی جریان تغییرات ، دریافت میکند .

آیا این لذایت ، منفرد و پرورش نیافته هستند ؛ و یا اینکه بطور گروهی چنان مجتمع گشته اند که بوسیله تناسبات ربط دهنده خود ، زیبایی را بخاطر ما میآورند ؟ دلربائی ، علاوه بر لذتهائی که ایجاد میکند ، یقیناً يك احساس صریح از زیبایی را نیز تفویض می کند ، زیرا در مشاهده يك حرکت دلربا ، مجموعه ای از لذت جسمانی مستمر نیز احساس میگردد ، یعنی هر لحظه از آن لذت جسمانی ، جزئیست از يك کل ، که بطور کلی هیچ چیز آنرا قطع نمیکند . . . بنابراین ، چون این احساس بطور دائم و مستمر فرض شده است (یعنی هدف ، همین پیوستگی و استمرار در نظر گرفته شده است . مترجم .) پس میتوان گفت يك حرکت دلربا ، مجموعه ای را تشکیل میدهد ؛ یعنی لذایتی هم آهنگ جمع میشوند ، تا مجتمعاً يك حرکت زیبا را نشان دهند .

بدین منوال ، لذتی که از ادراک حرکت و احساس استمرار آن تحصیل میکنیم خود يك لذت زیبایی شدید میباشد .

خلاصه : اینها کارا کترهائی هستند که دلربائی را به عنوان یکی از « مطبوع ترین ، و وسایل جهت تذکار زیبایی و تولید مثل یا تقلید آن معرفی میکنند .

از مسیر دیدما ایجاد مینمایند تحمل کنند ، و از این گذشته ، خود سرعت ممکن است علامت و تمایلی به اغراق کردن تغییرات يك خط سیر متوسط یا معمولی باشد ، در حالیکه ملایمت و آهستگی روشی است که تغییرات تدریجی را به نیکوئی آشکار میسازد .

ضمناً لازم است خاطر نشان سازیم که : بطور استثنا ممکن است سرعت ، خود يك عنصر دلربائی باشد چنانکه پرواز سنگین و با تأنی برخی از پرندگان اگر سریعتر شود سبکتر و راحت تر و خلاصه دلرباتر بنظر خواهد آمد . در این مورد سرعت میبایست بحدی برسد که تأثیر استمرار مطلق را از دست ندهد ، و همچنین در حدودی باشد که هم تأثیر کوشش و سنگینی را زایل نماید و هم تأثیر فقدان خستگی یا هراسگدالی را القاء کند .

ملاحظه کنید ، دوباره بهمان دو نکته نخستین یعنی : استمرار و عدم کوشش نمایان برگشتیم . فقط اتحاد این دو است که احساس دلربائی را در ما ایجاد میکند ؛ هر چیزی که موجب افزایش هر يك از این کارا کترها گردد سبب تزیید دلربائی منظور یا موضوع مورد نظر ما نیز خواهد شد .

يك دسته دیگر از خشنودیهای جسمانی هست که ممکن است از مشاهده دلربائی حاصل شود ، این دسته منحصرأ بوسیله ادراك فقدان کوشش ایجاد میگردد . ورون در کتاب زیبا شناسی خود به نیکوئی این مطلب را مورد مذاقه قرار داده چنین مینویسد : « بینیم دلیل التذاذ ما از تماشای دلربائی چیست ؟ آیا به دلیل احساس کمابیش ندانسته ولی كاملاً واقعی تعلق انسانی است که ما بدون اراده در رنجها یا شادی هائی که در برابرمان نمودار میگردند شرکت میکنیم ؟ - هر قدر تماشای يك کوشش پرزحمت ، موجب فشار و هیجانی دردناك در ما میشود ، همانقدر هم مشاهده يك حرکت راحت و دلربا آرامش و رهائی اعصاب را که یقیناً محصول همین فرم آرام و راحت میباشد ، برای ما فراهم میسازد . . . هر چه هنرمند بهتر بتواند این فقدان کوشش را نمودار کند ، احساس راحتی که بهره آنست بیشتر بر ما غلبه خواهد کرد . . . »

چنانکه عقیده سپنسر را هم که میگوید : دلربائی يك صرفه جوئی ساده ایست در نیرو . ، موافق با نظر خود بدانیم ، متوجه میشویم که خشنودی ما از همین

در این هنرها یکی از عناصری که معرف ساخته و تذکاردهندهٔ زیبایی آن است همین توالی میباشد؛ یعنی اثرچنان ساخته شده است که تحت شرایط ادراک در زمان، میتواند مثلاً فلان تأثیر را بیخشد، و اگر غیر از این می بود، یعنی چنانچه قسمت های مختلف ساخته به استعانت روش غیر معینی فراهم میشد، و در اختیار بیننده یا شنونده قرار میگرفت، مسلماً این تأثیر یا ایجاد نمی گشت و یا اگر هم ایجاد میشد بطرز دیگری بود.



در اینجا لازم است میان هنرهای تقلید کنندهٔ زمانی (مانند هنر نمایشی) و هنرهای تذکاردهنده یا ایجاد کنندهٔ زمانی (مانند رقص و موسیقی) وجه مشخصی قائل بشویم - زیبایی در گروه نخستین نه فقط بوسیلهٔ تبعیت های صریح تناسب ممکن است بخاطر بیاید، بلکه احتمال دارد بوسیلهٔ افکاری که بیان میشوند و سبب جلب يك مقدار تداعی ها میگرددند ایجاد گردد. - در گروه دوم، بالعکس، زیبایی منحصراً وابسته به توالی صریح در زمان است و تداعی های درجه دوم نیز در آنها صریح و آشکار میباشد.

نتیجه بدست آمده این است که: در هنرهای تقلیدی، عنصر صریح زمان اهمیت محدود تری از عنصر زمان در هنرهای تذکاردهنده دارد. يك نمونهٔ مشهود را شاهد مثال میآوریم، یعنی نمایشنامهٔ ایسن (۱) را در نظر میگیریم:

این نمایشنامه واجد زیبایی های بزرگ است - يك ساختهٔ هنری کامل میباشد - به نیکوئی احساس شده است، و بخوبی برشتهٔ تحریر در آمده است، تمام عوامل آن به بهترین وجه برای تحصیل تأثیر معین مسابقه میدهند تا فلان اندیشه را برجسته و فلان زیبایی را بخاطر بیاورند.

اگر عنصر زمان در اینجا حقیرانه دخالت میکند (زیرا قسمت های مختلف ناگزیر هستند هر يك بنا به مقدار زمانی که جهت ادای هر کلمه، هر صحنه، هر پرده و یا هر اندیشه مورد حاجت است، در برابر ما به وجهی مختلف خودنمایی کنند) وزن

۱ - Henrik Ibsen درام نویس نروژی که اثری فلسفی اجتماعی دارد و در اواخر

قرن نوزدهم میزیسته است.

۲= وزن

دلربائی و وزن دو عنصر خاص جهت تشخیص منظورهائی هستند که جاری در زمان و برقرار کننده توالی میباشند. دلربائی را شناختیم، و دانستیم که چه لذتی در ما ایجاد میکند و چگونه مربوط به زیبایی میگردد.

ولی، در وزن عنصری میابیم که از همان ابتدا اندکی با دلربائی متفاوت میباشد. زیرا، قبل از هر چیز وزن ساختگی است، یعنی عنصریست منحصرأ و بطور خاص انسانی، و وابسته به هنرهای پیوسته و متوالی.

وزن چیست؟

وقتی یکی از هنرهای فضائی مانند نقاشی یا حجاری را مورد مشاهده قرار میدهیم، میتوانیم با فرصت کافی آن را تحت آزمایش و بررسی درآوریم، یعنی ابتدا بخشی از آن را برای مطالعه انتخاب کنیم و سپس آن بخش را با مجموع به سنجش درآوریم و همان را نقطه حرکت تناسبات مجموع قرار بدهیم، و آنگاه دوباره نظری به منظره کلی بیفکنیم و خلاصه آنقدر به مشاهده و مکاشفه ادامه بدهیم تا ساخته هنری را ادراک کنیم؛ در مورد حجاری هم میتوانیم بهمین نحو ادامه خطوط را تعقیب کنیم و بانگاه خود از یک سو به سوی دیگر مسیر آنها را پیروی نماییم و هر قدر که دلخواهمان است این عمل را تکرار کنیم.

لیکن در هنرهای زمانی مانند موسیقی، رقص، و هنر نمایشی روشی این چنین، جهت مطالعه میسر نیست، زیرا مجموع ساخته بتدریج، تحت عنوان توالی در یک زمان معین معرفی میشود؛ بهمین جهت برای ما دیگر میسر نیست که به یک قسمت تفهیم نشده دوباره مراجعه کنیم، یا اینکه مجموع را دوباره از مد نظر برگذرانیم، ما ناگزیر هستیم ساخته را منحصرأ بایک ادراک داوری کنیم - آنهم نه یک ادراک ساده، بلکه با ادراکی در یک زمان معین، و با سرعتی ویژه، یعنی به شیوه ای که اثر مخصوصاً بر بنیاد آن ساخته شده است باید به قضاوت آن پردازیم.

برای یادداشت وزن هر نوع شعر میتوان به كمك این عناصر یكنوع نمودار یا طرح و رسمی که مستقل از معنا باشد و نفوذ عنصر زمان را در قالب شعر نشان دهد ترسیم کرد (چنانکه در فارسی و عربی به مساعدت افعیل ، او زان اشعار یادداشت میشود . مترجم) یعنی میتوان هر گونه وزنی را خواه دارای هجاهای کوتاه یا بلند و خواه دارای نقطه یا ویرگول و غیره باشد . به استعانت علاماتی که هر يك در زمان ، واجد ككش و ارزش قرار دادی خاص و معینی هستند ترسیم و تعیین کرد . چنانکه در موسیقی نیز بدون توجه به صدای يك نت و صرفنظر از میزان ها (۱) ، وزن را بوسیله ككش نوتها و سكوتها در زمان ، میتوان ترسیم کرد :

♩ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪

اکنون میخواهیم ببینیم : برقراری این ترتیب و سیستم زمانی ، چه تأثیری در ماد دارد ؟ واضح تر بگوئیم میخواهیم بدانیم مثلاً : در موسیقی ارزش ككش نوتها که مقسوم علیه ساده (دو - چهار - هشت) يك واحد معین میباشد چه سودی دارد ؟ (۲) - یا اینکه : ادراك این نکته مفید چه فایده ایست ؟ - و آیا جهت برقراری وزن میباشد یا ویژه تقسیم جمله موسیقی به میزانهاست ؟

باز هم تکرار میکنیم تا بهتر بخاطر بسپارید : يك ساخته هنری به منظور تدكك زیبائی یا هر نوع زیبائی امکان پذیر ساخته و به اجرا نهاده میشود .

۱- اگر يك نغمه را به اجرای كوچك متساوی تقسیم كنیم هر جز ، را میزان گویند این میزانها به نسبت تعداد نتهاى که دارنده ممكن است به وزن های مختلف از قبیل : دوضربى - سه ضربى - چهار ضربى و غیره درآیند که در ابتدای هر قطعه موسیقی با اعداد ۴ - ۳ - ۴ و ۴ و غیره مشخص میشوند . (مترجم)

۲- اگر این شكل (♩) را كه نت گرد نامیده میشود و چهار ضرب معتدل ككش داد

مینا قرار بدهیم تقسیمات آن عبارت میشوند از : سفید (♪) دو ضرب - سیاه (♩) يك

ضرب - چك (♪) نیم ضرب و همینطور (دو لا چك) ، (سه لا چك) و « چهار لا چك » که هر

يك ، نصف دیگریست - باید متوجه بود معادل این ككش ها ، سكوتهاى نیز هست که هر يك شكلى

خاص و ككشی ویژه دارد مانند : سكوت سیاه که به این شكل میباشد (♪) و معرف يك ضرب سكوت است . (مترجم)

هم، در نوسان احتمالی که باید جمله‌های متن اصلی را به منظور ایجاد تأثیر دلخواه نمودار کند، دخالتی ندارد، مگر به وجهی ضعیف، آنهم موقتی؛ پس در چنین ساخته‌ای عنصر زمان تا حدی قابل ملاحظه تر از عنصر وزن است که به زحمت احساس می‌گردد، در صورتیکه، برعکس، در هر ساخته‌ای که قصد تأثیر زیبایی را دارد، یعنی هر اثری که بوسیله تقلید عناصری شبیه به واقعیت بوجود نیامده است، بلکه بوسیله ساختن کاملاً مصنوعی (مثل رقص و موسیقی) ظهور کرده است، عنصر وزن به صورت يك عنصر اصلی یا يك عنصر زیبایی و یا يك عنصر قضاوت زیبایی خودنمایی میکند؛ در چنین اثری تناسبات مسابقه دهنده میان عناصر فکری که ارزشی خارج از زمان دارند دیگر موجود نمی‌باشند، بلکه آنها را در میان عناصر صریحی که مستقیماً مربوط به زمان هستند، مانند اصوات و اطوار مشاهده خواهیم کرد.

بنابراین، وزن در این هنر خانه فقط عنصر قضاوت است بلکه عنصر زیبایی نیز میباشد، تشکیلاتی که به منظور تحصیل تأثیری معین داده میشود، نه تنها میان اصوات و اطوار است، بلکه میان اوزان و توالی‌های زمانی نیز میباشد.

همانطور که لذت مؤلف، وابسته به بازی با صدا داریهایی مختلف، یا با خطوط مختلف است، همانطور هم متکی به انتظام مختلف توالی‌ها در زمان، یعنی وابسته به وزن نیز میباشد.

در ساخته‌هایی که واجد توالی هستند، حتماً لازم است به بیننده یا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکر داده شود تا بتواند زیبایی عرضه شده یا لطائف منظور نظر را ادراک کند.

اکنون به جزئیات وزن می‌پردازیم.

در شعر، وزن به وسیله تعدادی پایه‌های مفروض شناخته میشود، یعنی به اتکالی محدودی هجا در هر نوع شعر (چنانکه در اشعار فارسی معمول است) و یا همچنین استقرار مرتب عده‌ای هجاهای کوتاه و بلند در انواع اشعار (چنانکه در اشعار یونانی، عربی و فارسی متداول میباشد. مترجم.) و خلاصه به یاری تمام قواعد عروضی هر زبان مانند: پاره‌شمری - قوافی - سجع و هر گونه رسمی که رجعت به يك نوع دور یا نوبت را نشان دهد (مانند: ترجیعات و مسملات و غیره. مترجم) هویدا می‌گردد.

میزان، ضرب اول (۱) را قوی نشان میدهد تا مستمع فواصل زمانهای مساوی فلان دسته نت را که مجزا از دسته دیگری است دریابد و از این نظم که ادراک میکنند مشغوف گردد.

نتیجه اینکه از این قاعده اساسی میگیریم آنستکه: يك موسیقی ضربی، بوسیله وزن ثابت و سکوتهای خود نه تنها برای شنونده سهل الادراک میباشد بلکه علاوه بر این، خودش را نیز براو تحمیل میکند، یعنی مستمع را در امواج منظم وزن نعمات خود چنان غوطه ور میسازد که وی جز دریافت آنها چاره‌ای ندارد.

به اتکالی همین قواعد است که وزن لازم، جهت رقص‌های ملی یا انواع دیگر رقص‌ها به وجود می‌آید، در این مورد لازم است که وزن، عناصر پی‌درپی و کوتاه و همانند را صریحاً آشکار سازد.

مگر لذت رقص در نشان دادن حرکت اندام به وجهی کامل، همراه با وزنی منظم نمیباشد؟ - در اینجا وزن عنصریست خارجی که رقص برای مدت زمان محدودی با آن همکاری میکند.

بنابراین: وزن هر نوع انتظامی میباشد که در يك توالی مستقر شده است. نکته شایان توجه آنستکه: تجمع اوزان، میتواند يك نوع لذت خاص ایجاد کند و نوعی زیبایی را بخاطر بیاورد، مثلاً: زیبایی «گرافیک» یا در رسم زمانی، که متعلق به يك ساخته موسیقی است کاملاً مستقل از نتها و صداها و خطوط (یعنی حرکت جمله‌ها) میباشد و به هیچ چیز جز به خود توالی ارتباط ندارد.

آیا ما واقعاً در برابر این «گرافیک» حساسیت داریم؟

یقیناً چنین است؛ زیرا قبل از هر چیز، اثر بخشی يك سنات (۲) یا یکی از سمفنی‌های بتهوون از چگونگی بازی با خطوط (فرازونشیب جمله‌ها و وزن‌ها

۱- معمولاً در میزانهایی سه ضربی ($\frac{3}{4}$) ضرب اول قوی و دوم و سوم ضعیف است - و در

میزانهایی دو ضربی ($\frac{2}{4}$) ضرب اول قوی و ثانی ضعیف میباشد (مثل مارش) و در میزانهایی چهار

ضربی ($\frac{4}{4}$) اول و سوم قوی و دوم و چهارم ضعیف است - همین تساوی ریتم و فواصل زمانهای مساوی و شدت و ضعف یکسان، خود سهم قابل توجهی در ایجاد لذت دارند. (مترجم)

۲- Sonate یکی از فرمهای خاص موسیقی غربی است که مبنای سمفنی میباشد. (مترجم)

بنابراین، یکی از عناصر اصلی زیبایی، مخصوصاً در هنرهای کده خاصیت توالی و زمانی، دارند تبعیت ککش ها از يك ککش نمونه است که در تمام ساخته یا قسمتی از آن مشخص میباشد (چنانکه، در موسیقی، دفعاتی که يك واحد وزن در زانیه تکرار میگردد ابتدای هر قطعه نشان داده میشود. به ذیل صفحه قبل راجع به میزان مراجعه کنید. مترجم.)

اگر ککش هنر ت آزاد بود، یعنی بی تناسب با ککش نتهای همسایه بود، شنونده قادر نمیشد چیزی از تبعیت های زمانی یا تناسب موجود ادراك کند. هر قدر این تناسب ساده تر باشند برای گوشهای غیر معتاد ادراك آنها سهلتر است و بهتر میتوان تناسب زمانی را تفهیم کرد، و هویداست بهر اندازه که عادت و معرفت مستمع فروتر شود دریافت قطعات مشکل و عمیق نیز سهل تر میگردد.

در اینجا وزن یا آئینی که سازنده بر خود تحمیل کرده است، نمودار کننده نظم و قاعده و موزونیت میباشد که هیچ نوع زیبایی با آنها ییگانه نیست؛ زیرا عنوان تناسب، متضمن تبعیت، شامل توافق مجموع با عناصر خود، و همچنین مشمول تشکیلات عناصر به منظور الفاء، يك تاثیر میباشد؛ حتی میتوان این عنوان را به آن زیبایی که احياناً از يك اغتشاش و بی نظمی حاصل گشته است اطلاق کرد، زیرا این موردیست که در آن تمام عوامل اتفاق و اتحاد پیدا کرده اند تا چنین تأثیری ایجاد گردیده است. پس حتی این اغتشاش را هم نباید حقیر شمرد. (یعنی: اگر بر طبق قوانین موجود، مغشوش بنظر میآید، مسلماً در درون آن نظمی جاری و بر قرار است. مترجم.)

ادراك موسیقی عادی و بازاری بسیار سهلتر است. - برای آنکه وزنی مورد پسند عده ای قرار بگیرد و یا اینکه جوامع و طوایف آن را بپذیرند و ادراك کنند لازم است چنان صریح و نمایان باشد که نظم حاصل از آن، محسوس همه واقع شود؛ بدین مناسبت قواعد اساسی این قبیل آثار آنچنان تنظیم گشته است که حتی برای اشخاص پریشان حواس نیز به نیکوئی آشکار و قابل ادراك میباشد. مثلاً: در هر

با اندك توجه درمییابیم که سومین کاراکتر، یعنی فقدان صدا و یا تا حدودی صامت بودن مخالف بانیروی زیبایی هنرهای است که دو خصیصه نخستین را واجد هستند . . . پیداست: فقدان هرگونه بلاغت فکری، هر نوع دیگرگونی الوان و هر قسم گفتگو، آنهم در هنری که وظیفه اش تولید یا تقلید جسمانیست ولی ناتوان از تذکار می باشد، موجب اشکال بزرگی جهت تذکار هرگونه زیبایی می گردد. تازه گاهی هم که به عنوان تفهیم داستان، جمله های موجز و مختصری بر پرده می اندازند به مثابه جملاتیست که ما در محاوره با کسی که نقل سامعه دارد بکار می بریم، زیرا در چنین مورد جهت اجتناب از فریاد زدن ناگزیریم از بیان جزئیات با توجه یک فکر بدیع و یا تنوع مطلب صرف نظر نماییم و فقط بگفتن چند کلمه لازم اکتفا کنیم. از اینها گذشته، عجلالتاً سینما فاقد وزن می باشد، و خود این امر از قدرت تفهیم آن در تذکار زیبایی بوسیله گروهها و تناسبات در زمان، فوق العاده می باشد. اگر احياناً صحنه رقصی هم در فیلم باشد این رقص است که واجد وزن است نه فیلم. خلاصه: فعلاً چون توجه منحصرأ معطوف به افکندن تصاویری بر پرده است یعنی مطلقاً اراده و انتخابی در کار نیست، بالطبع سینمای کنونی فاقد هرگونه تذکار ترسیمی و بصری می باشد

در این هنر، جزئی ترین شیئی مانند عمده ترین تاثیر مورد دقت و توجه قرار می گیرد، یعنی همانقدر هنر، یا مهارت، یا بهتر بگوئیم صنعت روشنائی و یا میزان سن که برای نشان دادن تاثیر بلیغ يك هنرپیشه صرف میشود بهمان اندازه هم مثلاً برای مبله کردن فلان محل مصرف می گردد. - در صورتیکه لازم است تفاوتی قائل شوند و مثلاً جهت لحظات حساس و مؤثر، سیما یا اطوار یا حالات بلیغ هنرپیشگان را برای چند لحظه هم که شده چنان بر پرده منعکس سازند که به نیکوئی سهم مهمی از هنر ایشان را مشخص و برجسته نشان بدهد.

از آنچه گفته شد چنین بهره میگیریم: تمام عواملی که جهت بیان داستانی یا برای مجسم کردن صحنه های مختلف مجتمع گشته اند، بطور کلی همگی واجد صفات برجسته ای یکسان و همانند هستند که ویژه تبیین و توصیف بسیاری از جزئیات ناچیز نیز می باشند، و بطور وضوح، قرار دادی بودن آن عوامل بچشم می خورد؛

اخذ میگردد. هویدا است که لذت جسمانی صداها و صداداریها، به اعتبار خود باقی است و به خوبی آشکار است که اینها به عنوان وسیله و مواد بکار آمده اند نه بعنوان هدف؛ زیرا ما میدانیم که در يك قطعه موسیقی، طرز نغمات، برهم چیدگی خطوط یا جمله ها، و تناوب و زنهارها از عناصر عمده میباشند، و قسمت اعظم احساس زیبایی آنگاه به کمال میرسد، که ادراک جمله های ترسیمی و اوزان ترسیمی نیز به آنها افزوده گردد.



قصده داریم در این مبحث (وزن) به فرضیه جدیدی که عبارت از: سینما به عنوان هنر میباشد بردازیم.

ابتدا ببینیم: کاراکترهای عمده سینما کدامند؟

شك نیست که سینما در عداد هنرهاست؛ بجهت اینکه هرگز مؤلفی به اندازه نویسنده داستان يك فیلم، در تنظیم جزئیات اثر خود آزادی ندارد - و کاملاً همانند يك درام نویس و حتی بیش از آن واجد خلاقیت میباشد؛ زیرا نویسنده داستان يك فیلم پس از تغییراتی که بنا بمیل خود به اثر خویش می بخشد و به نتیجه اتخاذ شده رضایت میدهد دیگر، حاصل کارش قابل تغییر احتمالی نمیباشد.

بطور کلی خصائص برجسته این هنر از این قرار است:

۱ - هنر است تقلیدی.

۲ - هنر است زمانی.

۳ - هنر است صامت (۱) یا تقریباً صامت.

۴ - هنر است بدون وزن.

۵ - هنر است تحلیلی، نه ترکیبی.

دو کاراکتر نخستین، مقرون به هنر نمایشی است که یگانه هنر تقلیدی و زمانی میباشد (البته با در نظر داشتن این نکته که هنر نمایشی بیش از آنچه تقلیدی است هنر تذکاری است، یعنی هدفش تحصیل فلان تأثیر، و تذکار فلان تخیل بوسیله صحنه هائیکه مواد و عناصرشان از واقعیت به وام گرفته شده است.)

۱- این کتاب هنگامی برشته تحریر درآمده است که هنر سینما نخستین مراحل تطور خود را طی نمیکرده، یعنی هنوز صامت و بی رنگ بوده است. (مترجم)

میباشد پس بالطبع دریافت احساس طبیعت ما از سینما فوق العاده زیادتز از تذکار ناقص يك نقاشی دور نما میباشد . بهمین سبب هم هست که از فیلمهای مستند مانند : دور نماها و مسافرتها که عجالة^۱ بزرگترین موفقیت و افتخار سینما میباشد لذت عظیمی اخذ میکنیم .

به اتکالی همین تاثیر است که کارگردان سینما ، فیلمهای فاقد نتیجه را با مناظر باشکوه و گوناگون و خیره کننده و جذاب توأم میسازد - منظور او از این آمیزش استفاده از تهییج احساس طبیعت است که خود از هر راستانی همچنان انگیز تر میباشد .

۲ - برخی از لذایذ بصری : مانند چگونگی تاثیر بعضی از انوار و روشنائیها ، نظیر : تاثیرات فروغ صبحگاهان - نیمروز - و شامگاهان ، که در هر يك از آنها ، درجات سایه روشن و تاثیرات انوار ، لذت خاصی برای دیدگان ما دارد .

بنابراین ، لذایذ ویژه ای که سینما ایجاد یا تذکار میکند آنهاییست که بر بنیاد احساس طبیعت یا لذت جسمانی نهاده شده اند - بالاخص میتوان گفت که : سینما دارای تاثیرات جنبش ها و ازدحام میباشد - سینما واجد آن زیبایی است که بوسیله جموعی که تبعیت از يك لحظه ، یا يك اندیشه میکنند تذکار میگردد (نظیر فیلم : کایریا (۱) - یا فیلم ازدحام در دادگاه جنائی .)

هنر سینما چه مدارجی را طی خواهد کرد و راه آینده آن چیست فعلا بر ما معلوم نیست ، ما به حدی از هنرهای بصری که تقلید نباشند برکنار هستیم که هر گونه از ترکیبات توالی زمانی آنها مانند : خطوط و رنگها ، که مطابق قوانین خودشان عرضه میگردند برای ما ناشناس و مزاحم بنظر میآیند . - خیال میکنیم باید با تطوری بطنی برویم ، شاید هم دوران چندین نسل لازم باشد تا بتوانیم چنین اقداماتی را جدی بگیریم و همانطور که آماده درك سمفنی موزیکال هستیم ذوق خود را جهت درك سمفنی بصری (۲) نیز آماده سازیم .

۱ - Cabiria

۲ - سالهاست که این اندیشه (Symphonie Visuelle) تا حدی بعمل پیوسته است و فیلمهایی در این زمینه تهیه شده است از آنجمله فیلم (فانتازیا) Fantasia میباشد که در تهران نیز به مرض نمایش نهاده شد . (مترجم)

یعنی در حقیقت سینما يك صفحه درست و جدی از يك صفحه ساختگی و بیش بینی شده است که توضیح و تشریح جزئیات آن چندین صفحه و یا جملات عدیده لازم دارد . خلاصه مجملی است و اجد احساسی جالب که بیشتر شبیه « داستانهای مصور یا بدون شرح » جراید مصور میباشد ، یا روشی است که تا حدی بی شباهت به سبك کاری کانونر نیست چنانکه اصطلاح « رمان سینما » بخوبی میتواند به تنهایی معنای صفحه سازی کنونی را افاده کند .

امروزه برای اینکه سینما بتواند بد رستی و وظیفه خود را انجام دهد و از وسایلی که دارد به نیکوئی استفاده کند ، میباید موضوع هایی را برگزیند که در آنها جنبه توصیفی اشیاء مانند حوادث یا مسافرتها و غیره قوی و شدید باشد و از جنبه ادراکی ، نظیر اندیشه ها ، و احساسات عمیق و حالات ، اجتناب کند و یا لا اقل این جنبه را به کمترین حد ممکن کاهش دهد و یا در صورت امکان اصلا از آن صرف نظر نماید .

نتیجه باید گفت : اکنون کار سینما اختصاص به ساخته هایی پیدا کرده است که وظیفه آنها نقش انگیزی میباشد ، و در حقیقت نقش عمده سینما فعلا منعکس کردن و آمیختن تصاویر با مناظری باشکوه و داستانهای بچه گانه و فاقد هر گونه اندیشه ای شده است که بمنزله متن خود نمایی میکنند . (۱)



در وضعیت کنونی اکثر فیلمهایی که به عرض نمایش نهاده میشوند دارای دو جنبه مختلف و جالب هستند

۱ - احساس طبیعت : این موردیست که میتواند بشدت احساس خالص طبیعت را در ما ایجاد کند ، زیرا ما در اینجا در برابر منظره ای قرار میگیریم که و اجد حرکت

۱ - همچنانکه پیش از اینهم اشاره کردیم زمان تألیف این اثر تقریباً مقارن با ایامی است که صنعت سینما هنوز مراحل نخستین تطور خود را می پیمود و از جهات عدیده نواقصی داشت ، لیکن انتقاد آقای کاستالا هنوز هم بقوت خود باقیست ، یعنی با وجود اینکه صنعت سینما ترقی شایان توجهی کرده است با اینحال مدیران کپانیهای فیلم برداری کمتر توانسته اند از جنبه تجارتي آن صرف نظر کنند و وظیفه واقعی خود را که تقویت ذوقها و تهذیب اخلاق عمومی و تحریک اندیشه ها است ایفا نمایند پس در حقیقت هنوز هم سینما ذوق عوام الناس را در تهیه فیلم های خود در نظر میگیرد نه هدایت و رهبری ملتها را . (مترجم)

((ضہبیہ ۴))

یگانه طریقی که میتواند سینما را به پایگاه هنر هدایت کند و توانائی تذکار زیبائی را بدان تفویض نماید ، همین میباشد که تذکار را باتمام فرم‌هایش بجای تقلید بنشانند . این راهی است که سینما (اگر بخواهد از شر این تصویر افکنی و مصور کردن داستانی که در چند جمله میتوان آنرا خلاصه کرد ، رهائی بیابد) باید انتخاب کند.

که، «فصل احراز نیروی بیشتری گردد آمده‌اند حاصل می‌گردد.

در این مشاهده می‌شود که ساخته هنری

می‌تواند مبلغ موردی باشد بی اینکه واجد زیبایی باشد (مانند مورد: ب)

البته در این مورد عناصری که به نیت خاصی جهت احراز نتیجه مطلوب فراهم شده باشند وجود ندارد.

می‌تواند موجب لذت جسمانی گردد (مانند مورد: الف)

می‌تواند مقام زیبایی و بلاغت را احراز کند (مانند مورد: ج و د)

می‌تواند مقام زیبایی را باصراحت تمام احراز کند بی آنکه مبلغ چیزی باشد،

مانند حداکثر آن لذت جسمانی که با تحقیق و تجسس (یعنی ترتیب دادن مجموعه‌ای

از لذایذ جسمانی جهت اثر بخشی بیشتر) ایجاد می‌گردد. (مانند مورد: ه)

هویداست که انواع ترکیباتی از این مسائل میسر می‌باشد.

اکنون بی مقدمه به این مسئله برخورد می‌کنیم که: بلاغت امر لازمی برای يك

ساخته هنری نیست؛ زیرا حل مسئله (الف) درباره نقش لذت جسمانی در زیبایی‌شناسی

هر چه باشد، حل مسئله (ه) را که در مورد توجه نقاشان مکاتب جدید مانند کویست

یا فوتوریست (۱) ویا پاره‌ای از موسیقی‌های سمفونیک می‌باشد طرد یا رد نمی‌کند.

۴ - نظریه‌ها یا تئوری‌های کنونی زیبایی‌شناسی و کاراکترهای آنها:

در این بخش لازم است نظریاتی درباره تئوری‌های مختلف زیبایی‌شناسی که

جهت توضیح مطالعات بعدی (جلد دوم) بکار ما خواهند آمد ایراد کنیم.

برای ما روشن است که «تئورسین‌ها»ی مختلف زیباشناسی که در

ساختن سیستم متوافقی مجاهدت کرده‌اند و بخاطر حصول به این نیت متکی به

يك مورد واقعی گشته و بتدریج تئوریهای زیباشناسی را که هر کدام وجهی

از واقعیت را شامل هستند تعمیم داده و تکمیل کرده‌اند، چون در سیستم کارشان

واقعیتی موجود است (همانطور که در آغاز سخن هم اشاره کردیم) در صورتیکه

بخواهیم از نظر تماس با واقعیت و حقیقت، کارهایشان را مورد مطالعه قرار بدهیم

ناگزیریم همان واقعیت موجود در تئوری ایشان را بعنوان نقطه حرکت یا مبنای

۱ - Futuriste شیوه جدیدی است در نقاشی که هنرمند بر مبنای خیال خود تحولات

آینده را بر پرده نقش می‌کند. مترجم.

۱- آیا هنر میتواند از « وسایل بلاغتی » صرفنظر کند ؟

در این زمینه این سؤال پیش میآید که : اگر هنر بخواهد شانش احراز زیبایی را کسب کند چه روشی باید در پیش بگیرد : آیا ممکن است از « وسایل بلاغتی » دوری بجوید ؟ یا به بیان دیگر : آیا يك ساخته زیبای هنری همواره مبلغ یا مبین مطلبی میباشد ؟

تصور میکنیم که مسئله به نحو اخیر حل شده است ، بنابراین مطالعه خودمان را از انتها آغاز میکنیم .

بینیم آنچه معمولاً در يك ساخته هنری بعنوان زیبایی نام میبریم از چه حاصل گشته است ؟

مطابق تحلیل گذشته می بینیم :

اولاً : محصول لذت جزمانيست .

ثانیاً : محصول یکی از فرمهای بلاغتی است که بوسیله آن میتوان هیجانها ، ادراکات و احساسات را انتقال داد .

ثالثاً : ممکن است از سه مفهوم مشابه ذیل حاصل شده باشد : زیبایی هر گونه جمعی که به نیت خاصی فراهم شده باشد - زیبایی حاصل از ارتباط تجمعها - زیبایی صادر شده از عناصری که در ساختههای هنری مشاهده میشود .

اکنون این موارد را از نظر زیبایی ، تحت تسمیه حروف ابجد مطالعه میکنیم :

الف - در فرضیه اول، لذت جسمانی وسیلهای میباشد ، یعنی زیبایی نیست .

ب - در فرضیه ثانی ، موردیست که حال زیباشناسی صریحاً از عناصر گروهی حاصل میگردد ، لیکن این عناصر گروهی با اینکه مبلغ مطلب خاصی هستند ، با اینحال ممکن است فاقد زیبایی واقعی باشند .

ج - در فرضیه ثالث ، نخستین مورد ، مسئله زیبایی در عناصر گروهی بلاغتی است .

د - و دومین مورد ، مسئله زیبایی میان چند دسته از عناصر گروهی میباشد .

ه - و سومین مورد ، هنگامی است که زیبایی از مجموعه ای از لذت جزماني

زبان، نوع، پیش و ساخته به نتیجه و عادت کار می‌باشد.

تئوری جنول در اشیا (آفلو اوک (۱) - تئوری هائیکه بر اساس آفلو اوک، نهاده شده اند تقریباً بدین قرارند (۲)

ساخته های زیبا و منظوره های زیبا، ما را به حال خاصی می‌برند که در آنجا قابلیت هر گونه تائیری داریم - میتوان به این حال عنوان مکتشفه را ارزانی داشت.

در مساعدت همین حال، تمام افکار و جوییم نیروهای عاطف ما آردانه به جنبش می‌آید و جهت تحصیل این تأثیر که به عنوان زیبا می‌نامیم، معماری می‌کنند.

در اینجا کار سهمی از واقعیت زیبا شناسی که نظری دانه ای پیرامون مکتب آفلو اوک، گذر می‌راند بخوبی مشاهده می‌شود. اگر به یک ساخته یا منظور زیبا عادت و تمیز نگاریم، تقریباً چیزی از زیبایی آن درک نخواهیم کرد - هم آهنگی هائیکه در آن ارجحیت مختلف جاذبه است مدعوظ خواهد شد، نتیجه شک نیست که چیزی از آن منظوره ساخته و دریافت نخواهیم کرد.

از سویی دیگر چون یک ساخته زیبا و جلد شتر کمونی غنی از انواع مختلف می‌باشد، بالطبع به شدت توجه ما را جذب خواهد کرد، در صورتیکه یک ساخته غیر زیبا، بیروت و بی عادتانی تدعی خواهد شد.

این از همین هم نتیجه ای است می‌آید که، مکتشفه نظری دانه ای مکتب آفلو اوک، ممکن است به معنوی از دست دهد (که جهت درک چیزی با اثری لازم است) تفسیر شود که حاصل یک دوره زیباییات ساخته مورد نظر می‌باشد.

بنابرین اگر به یک نتیجه برخورد کردیم، به به کار دیگری که اساس تئوری را تشکیل می‌دهد.

اینجا هم مسئله منظروح حل نشده است، زیرا سرانجام به هر آنکه که بگیریم این سؤال پیش خواهد آمد: دلیل اینکه برخی از منظورها، حس محشوفه ما را تحریک

تحقیق اختیار کنیم - با این ترتیب خواهیم توانست برای هر تئوری، در مجموعه زیبا شناسی، محل و مقامی در نظریه‌گیری و به نیکوئی از ایرادهائی که بر هر يك از آنها از جانب مدافعان تئوری دیگری وارد شده یا میشود واقف گردیم.



تئوری اخلاقی - آیا زیبا خوبست یا مفید؟ - این تئوری به زحمت میتواند زیباشناسی نامیده شود، زیرا کاملاً پیداست که مطلقاً نمیتوان کارا کتر ویژه‌ای جهت زیباشناسی قائل شد، و حتی میتوان گفت که این مسئله تا حدی زیباشناسی را نفی میکند.

بهر حال اگر اعتقاد داشته باشیم که «خوب» زیباست، یا هر چه «مفید» است زیبا نیز هست، آنوقت ناگزیریم بمطالعه کارا کترهای زیبا و مفید پردازیم و این موضوع را زیباشناسی نام بنهیم - این مطلب بعدی واضح است که حاجتی به بحث ندارد.



تئوریهای حساسیت - این تئوری هابیدین ترتیب خلاصه میشوند: زیبا عبارت از انعکاس جبلّی و خود بخود تمام منش یا منیت مادر منظور میباشد. بخوبی پیداست که این زیباشناسی بر چه موردی از واقعیت قرار گرفته است: در يك ساخته زیبا، هیجانها و احوال روحی منتقل شده بوسیله عناصر گروهی، تبعیت از تجمع برخی از عناصر میکنند که به نیت افاده همین نتیجه ظاهر گشته‌اند، علیهذا واجد نیروی عظیمی از همین نظر میباشد.

يك ساخته زیبا که بوسیله هنرمندی تحت تاثیر هیجانی، یا برای بیان هیجانی یا احساسی ساخته شده است، ممکن است دارای عمیق‌ترین منش «سازنده‌اش» باشد و کوچکترین احساسات او را منعکس کند، یعنی آنها را قابل انتقال و ادراك نشان بدهد؛ البته این مطلب بسته به زیبایی ساخته است، یعنی بهمان نسبت که اثر زیبایی بهتر و بیشتر میشود این نکته نیز مصداق بیشتری پیدا خواهد کرد... بنا بر این میتوان معتقد شد که: نشان برجسته و مشخص ساخته‌های زیبا همین است... در این مورد، چنانکه قبلاً بیان شد، موضوع مربوط به کارا کتر عمده و کلی زیبایی نیست،

آیا هر گونه لذتی، حال زیباشناسی است؟ بطور کلی میتوان در پاسخ گفت نه.

شاید اگر شك و ابهامی در این پاسخ پیدا شود مربوط به لذایذی باشد که مثلاً بوسیله آنها میتوان ساخته‌هایی زیبا بوجود آورد؛ یعنی وابسته به لذتهایی باشد که قابل انعطاف و دگرگونی هستند، مانند لذایذ سمعی و بصری؛ ولی هیچ نوع زیبایی حتی زیبایی مقدماتی هم در آن لذتی که موقع خوابیدن، هنگامیکه خوابان می‌آید وجود ندارد (البته نه در فعل خواب). همچنین در لذایذ: هدیه‌ای دریافت داشتن، یاشینی گم شده‌ای را یافتن، یا به صید ماهی با قلاب توفیق پیدا کردن، یا رسیدن به ترنی که خیال میکردیم حرکت کرده است، بطور کلی در تمام لذت‌هاییکه تا نیرشان منحصر به خودشان است یعنی محدود به خود هستند هیچگونه زیبایی یافت نمیشود. همانطور که پیش از اینهم گفته‌ایم، يك لذت مستقیم، هر قدر هم که شدید باشد هرگز جز يك لذت نیست و نمیتواند نتیجه زیباشناسی داشته باشد.

لذت جویان، تئوری‌های خود را در زمینه زیبایی، خیلی سهل و ساده و متناسب با واقعیت جلوه گر ساخته‌اند. اینان پنداشته‌اند که لذت، این ماده اولیه، که به حد وفور در زیبایی و مخصوصاً در ساخته‌های هنری یافت میشود، برای محاسبه هر تاثیر زیبایی کافی میباشد. در صورتیکه زیبایی، يك خشنودی در هم و بغرنجی است - بهمین علت هم لذت جویان به آسانی دچار اشتباه گشته‌اند.



تئوری‌های بازی - ممکن است این تئوری‌ها را چنین خلاصه کرد: لذت زیباشناسی همانند لذت بازیست - تحریک زیباشناسی تحریکی است که از تمرین برخی قوا که به قصد همان عمل تمرین، و صرف نظر از هر امتیاز خارجی اعمال میشود حاصل میگردد - پس، زیبا وابسته به این تحریک است.

ما به اتکای مطالعات قبلی خود میدانیم این وجه یکی از وجوه زیباشناسی - است که تئوری‌ها آن را به عنوان زیباشناسی کلی گرفته‌اند؛ این مورد، امکانیست برای هنر، تا تمرین بی‌شائبه برخی از قوا را دربرگیرد.

این تئوری‌ها نه تنها در باره زیبایی و هنر، بلکه در زمینه هنر بطور کلی

میکند و ما را حالی ویژه می بخشد که در آن حال قوای عاطلمان آزاد میگردد چیست ، و به چه مناسبت منظوره‌های دیگری از همان قبیل واجد چنین خاصیتی نیستند؟ تازه اگر مسئله بدین نحو مطرح میشد باز بی جواب میماند .



تئوری‌های لذت جویان (هونیست‌ها) (۱) - این تئوری‌ها را میتوان در چند کلمه به اختصار بیان کرد : هر چه به هر عنوان موجب لذت گردد زیباست . ابطال این عقیده ، یعنی نفی ارزش مطلق و کلی این تئوری بواسطه دلایل قابل ارزشی که دارد خیلی دشوارتر از آنست که معمولاً تصور میشود .

مطابق مطالعات گذشته ، بخوبی میدانیم که لذت مستقیم ، یعنی لذت جسمانی فقط در قسمتی از احوال زیباشناسی ما دخالت دارد ، در حالیکه این احوال همواره دارای کارا کتره خشنودی هستند .

از سوی دیگر ، مگر نمیتوان توصیف زیباشناسی را به تمام حالات لذت ، که لااقل بالقوه واجد شعف زیباشناسی باشند گسترش داد ؟ - همین مورد را اکنون به آزمایش می‌نهم :

آیا هر گونه حال زیباشناسی لذتی است ؟ - بطور کلی میتوان پاسخ داد که : آری .

ما میتوانیم تمام احوال زیباشناسی را به شعف‌های خشنودیه تغییر کنیم - اهمیتی ندارد . - یعنی بطور خلاصه میتوانیم معتقد باشیم که میان آنچه پسند می‌آید یا آنچه خشنود میکند گودال عمیقی موجود نمیباشد .

از طرف دیگر در زیباشناسی ، یک زیبایی حقیقی یا یک خشنودی ؛ ممکن است مولود عناصری باشد که بنظر شما کر به و ناپسند می‌آید (مانند عناصر جسمانی) در چنین مورد ، خشنودی ، کراحت را زایل میکند؛ علیهذا میتوان گفت : احوال زیبا شناسی لذا بد هستند ، لیکن به تریبی خاص . پس ، چنانکه خواهیم دید نتیجه چنین گرفته میشود که : لذا بد ، احوال زیباشناسی نیستند .

نخواهد شد، زیرا در آن، تصریحی در زمینه زیبایی و امکان تولید کارا کتر هایش نشده است.



اکنون ببینیم پس از بررسی این تئوری‌های مختلف، چه باقی مانده است؟ آنچه باقی مانده تئوری‌های فلسفی ادراکیان است که زیبایی را بر اساس يك خشنودی که مأخوذ از عمل شعوری و بر بنیاد پاره‌ای از معلومات مستقر است می‌شناسند.

چنانکه قبل از اینهم اشاره کرده‌ایم، ما معتقدیم که اصل هر زیبایی را در این مورد باید جست، ولی این کار وقتی تحقق پیدا میکند که ما قسمت اعظمی از مسئله را مسکوت بگذاریم، یعنی از تاثیرات تغییراتی که از ماده احوال زیباشناسی ما بوجود می‌آیند صرف‌نظر کنیم. - این همان است که اکثر زیباشناسان متوجه آن نشده‌اند و تئوری خود را فقط روی سهمی از آن ماده بنا کرده‌اند.

می‌توانستیم این تلخیص را بیش از این گسترش دهیم و مثلاً خاطر نشان کنیم که روسکین زیباشناسی را بر اساس احساس طبیعت که مقر سهل القبولی در واقعیت زیباشناسی کلی دارد قرار داده است، یا امثله‌ای از این قبیل بیاوریم، لیکن چون نیت ما منحصرراً این بود که در پایان جلد نخستین فقط به تئوری‌های عمده‌ای که تاکنون در عرصه واقعیت زیباشناسی تظاهر کرده‌اند اجمالاً نظری بیفکنیم. بدین مناسبت به گفتار خود در همین جا خاتمه می‌دهیم.

تلخیص مطالب این بخش در صفحه بعد نموده شده است

و کارا کتر ویژه هنر، راه اشتباه پیموده اند.
حاجت به تاکید و تصریح این نکته نیست که تا چه حد این تئوری ها نادرست
و غیر کافی جهت بیان اشکال یا فرمهای مختلف زیبایی (مانند زیبایی طبیعت، یا
زیبایی جاده اتومبیل روی که کاملاً مطابق مقصود ساخته شده) هستند.



تئوری بلاغت جو. (کروچه): زیبایی چیزی جز معرفت بلاغت نیست، این
بخشی از دانش زبان (۱)، یا بهتر بگوییم ما حاصل این علم است.
مثلاً: کروچه با صراحت و بدون هیچگونه تردیدی میگوید: «کسی که شاغل
دانش کلی زبان است بالطبع به فرضیه های زیباشناسی یا بالعکس آن نیز اشتغال
دارد، زیرا فلسفه زبان و فلسفه هنر هر دو یکی است.»

سهولت میتوان ملاحظه کرد که این تئوری، مطالعه خود را به چه وجهی
از زیباشناسی محدود کرده و تمام ارزش را به چه قسمت از زیباشناسی منحصر ساخته
است؛ پیداست: فقط به قدرتی که ساخته های هنری بوسیله بلاغت و انتقال افکار و
احساسات دارند محدود و محصور شده، یعنی بلاغت را هدف و مقصود قرار داده است.
همچنین این تئوری معتقد است که: چون بعضی از هنرها مانند هنرهای گفتاری
(مانند: ادبیات، نمایش و شعر...) کلمات و زبان را به عنوان وسیله بکار میبرند، از
اینرو مذاقه در وسایل بلاغت، مذاقه و سایل بلاغت زبانهاست.
موضوع را میتوان به سهولت بطرز ذیل گسترش داد:

۱- هر زبان را به عنوان یک نوع هنر میتوان گرفت، یعنی یک زبان دارای
تجمعی از نقوش است که افکار و اشیائی را معرفی میکند.

۲- هر وسیله بلاغتی را در هنر میتوان مشابه همانکه در زبان است (منتها
منتقل شده به قلمرو دیگر) دانست لیکن باید خوب متوجه بود که این طریقه، چیزی
بر عناصری که قبلاً شناخته ایم نیفزوده بلکه به سادگی یکی را بجای دیگری نهاده
است، یعنی علم زبان را با زیباشناسی، یا لاقلاً با قسمتی از زیباشناسی که مربوط
به هنر و وسایل بلاغتی آنست مقایسه کرده است. بنابراین مطلبی دستگیرمان

غلط نامه	سطر	نادرست	درست	صفحه
زیباشناسیمان	۱۳	زیباشناسیمان	زیباشناسیمان	۷
قراردادی	۱۵	قراردادی	قراردادی	۷
خواهم کرد	۱۹	خواهم کرد	خواهیم کرد	۲۳
موضوع زیبائی را	۸	موضوع زیبائی را	موضوع زیبائی و هنر را	۲۸
کارا کگتر	۸	کارا کگتر	کارا کتر	۳۸
دیری	۸	دیری	دیگری	۳۸
« سوم بزرگ »	۲۹	« سوم بزرگ »	« سوم کوچك »	۵۲
متعرضه	۶	متعرضه	متعرضه	۷۷

عناصر زیباشناسی

و قسمتهائی از د عمل زیباشناسی ، در هر يك از تئوری های عمده

❖❖ لذت جویان (هدو نیست ها)

لذت جسمانی ← بلاغت جوئی

(کروج)

❖❖ تئوری های حساسیت
← وسایل بلاغت (آینفولونگ)

❖❖ هیجانها - احساسات

و همچنین
← بلاغت احساسات طبیعت

❖❖ زیبایی طبیعی (خواص ساخته های هنری و

←
(ژان ژاك روسو - روسکین) تئوری های بازی

❖❖ لذت های ادراکی

❖❖

بایان جلد اول

ما حصل عقیده

ادراکیان

در

بارۀ

زیبائی

انتشارات دانشگاه تهران

- ۱ - وراثت (۱) تألیف دکتر عزت‌الله خبیری
- ۲ - A Strain Theory of Matter « « محمود حسابی
- ۳ - آراء فلاسفه درباره عادت ترجمه « « برزو سپهری
- ۴ - کالبدشناسی هنری تألیف « « نعمت‌الله کیهانی
- ۵ - تاریخ بیهقی جلد دوم بتصحیح سعید نفیسی
- ۶ - بیماریهای دندان تألیف دکتر محمود سیاسی
- ۷ - بهداشت و بازرسی خوراکیها « « سرهنگ شمس
- ۸ - حماسه سرانی در ایران « « ذبیح‌الله صفا
- ۹ - مز دیسناو تأثیر آن در ادبیات پارسی « « محمد مهین
- ۱۰ - نقشه برداری جلد دوم « « مهندس حسن شمس
- ۱۱ - گیاه‌شناسی « « حسین کل‌کلاب
- ۱۲ - اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی بتصحیح مدرس رضوی
- ۱۳ - تاریخ دیپلوماسی عمومی جلد اول تألیف دکتر حسن ستوده تهرانی
- ۱۴ - روش تجزیه « « علی‌اکبر برین
- ۱۵ - تاریخ افضل - بدایع الازمان فی وقایع کرمان فراهم آورده دکتر مهدی بیانی
- ۱۶ - حقوق اساسی تألیف دکتر قاسم زاده
- ۱۷ - فقه و تجارت « « زین‌العابدین ذوالمجدین
- ۱۸ - راهنمای دانشگاه —
- ۱۹ - مقررات دانشگاه —
- ۲۰ - درختان جنگلی ایران « « مهندس حبیب‌الله ثابتی
- ۲۱ - راهنمای دانشگاه بانگلیسی —
- ۲۲ - راهنمای دانشگاه بفرانسه
- ۲۳ - Les Espaces Normaux
- ۲۴ - موسیقی دوره ساسانی
- ۲۵ - حماسه ملی ایران
- ۲۶ - زیست‌شناسی (۴) بحث در نظریه لامارک
- ۲۷ - هندسه تحلیلی
- ۲۸ - اصول گداز و استخراج فلزات جلد اول
- ۲۹ - اصول گداز و استخراج فلزات « « دوم
- ۳۰ - اصول گداز و استخراج فلزات « « سوم

۶- مکانیک فیزیک
۶- کالبدشناسی توصیفی (۴) - مفصل شناسی

۶- در مان شناسی جلد اول

۶- در مان شناسی « دوم

۷- گیاه شناسی - تشریح عمومی نباتات

۷- شیمی آنالیتیک

۷- اقتصاد جلد اول

۷- دیوان سید حسن غزنوی

۷- راهنمای دانشگاه

۷- اقتصاد اجتماعی

۷- تاریخ دیپلوماسی عمومی جلد دوم

۷- زیبا شناسی

۷- تنوری سنتیک گازها

۷- کارآموزی داروسازی

۸- قوانین دامپزشکی

۸- جنگل شناسی جلد دوم

۸- استقلال آمریکا

۸- کنجکاو یهای علمی و ادبی

۸- ادوار فقه

۸- دینامیک گازها

۸- آئین دادرسی در اسلام

۸- ادبیات فرانسه

۸- از سرین تا یونسکو - دو ماه در پاریس

۸- حقوق تطبیقی

۹- میکروب شناسی جلد اول

۹- میز راه جلد اول

۹- « دوم

۹- کالبد شکافی (تشریح علمی دست و پا)

۹- ترجمه و شرح تبصره علامه جلد دوم

۹- کالبد شناسی توصیفی (۴) - عضله شناسی

۹- « « (۴) - رگ شناسی

۹- بیماریهای گوش و حلق و بینی جلد اول

۹- هندسه تحلیلی

۹- جبر و آنالیز

۱۰- تفوق و برتری اسپانیا (۱۵۵۹-۱۶۶۰)

تألیف دکتر کمال جناب

« « امیراعلم - دکتر حکیم -

دکتر کیهانی - دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس

تألیف دکتر عطائی

« « «

« مهندس حبیب الله نابتی

« دکتر گاکیک

« « علی اصغر پورهمایون

بتصحیح مدرس رضوی

—

تألیف دکتر شیدفر

« « حسن ستوده تهرانی

« علینقی وزیری

« دکتر روشن

« « جنیدی

« « میمندی نژاد

« مرحوم مهندس ساعی

« دکتر مجیر شیبانی

—

« محمود شهابی

« دکتر غفاری

« محمد سنگلجی

« دکتر سپهبدی

« « علی اکبر سیاسی

« « حسن افشار

تألیف دکتر سهراب - دکتر میردامادی،

« « حسین گلش

« « «

« « نعمت الله کیهانی

« « زین العابدین ذوالمجدین

« دکتر امیراعلم - دکتر حکیم

دکتر کیهانی - دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس

« « «

تألیف دکتر جمشیداعلم

« « کامکار پاریسی

« « «

« « بیانی

- ۳۱- ریاضیات در شیمی
 ۳۲- جنگل شناسی جلد اول
 ۳۳- اصول آموزش و پرورش
 ۳۴- فیزیولوژی گیاهی جلد اول
 ۳۵- جبر و آنالیز
 ۳۶- گزارش سفر هند
 ۳۷- تحقیق انتقادی در عروض فارسی
 ۳۸- تاریخ صنایع ایران - ظروف سفالین
 ۳۹- واژه نامه طبری
 ۴۰- تاریخ صنایع اروپا در قرون وسطی
 ۴۱- تاریخ اسلام
 ۴۲- جانورشناسی عمومی
 ۴۳- Les Connexions Normales
 ۴۴- کالبد شناسی توصیفی (۱) - استخوان شناسی
 ۴۵- روان شناسی کودک
 ۴۶- اصول شیمی پزشکی
 ۴۷- ترجمه و شرح تبصرة علامه جلد اول
 ۴۸- اکوستیک «صوت» (۱) ارتعاشات - سرعت
 ۴۹- انگل شناسی
 ۵۰- نظریه توابع متغیر مختلط
 ۵۱- هندسه ترسیمی و هندسه رقومی
 ۵۲- درس اللغة و الادب (۱)
 ۵۳- جانور شناسی سیستماتیک
 ۵۴- پزشکی عملی
 ۵۵- روش تهیه مواد آلی
 ۵۶- مامائی
 ۵۷- فیزیولوژی گیاهی جلد دوم
 ۵۸- فلسفه آموزش و پرورش
 ۵۹- شیمی تجزیه
 ۶۰- شیمی عمومی
 ۶۱- امیل
 ۶۲- اصول علم اقتصاد
 ۶۳- مقاومت مصالح
 ۶۴- کشت گیاه حشره کش پیرتر
 ۶۵- آسیب شناسی
- نگارش دکتر هورفر
 « مرحوم مهندس کریم ساعی
 « دکتر محمد باقر هوشیار
 « « اسماعیل زاهدی
 نگارش دکتر محمدعلی مجتهدی
 « « غلامحسین صدیقی
 « « پرویز نائل خانلری
 « « مهدی بهرامی
 « « صادق کیا
 « عیسی بهنام
 « دکتر ریاض
 « « فاطمی
 « « هشترودی
 « دکتر امیراعلم - دکتر حکیم
 دکتر کیهانی - دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس - دکتر نائینی
 نگارش دکتر مهدی جلایی
 « « آ. وارتانی
 « « زین العابدین ذوالعبدین
 « دکتر ضیاء الدین اسماعیل بیگی
 « « ناصر انصاری
 « « افضل پور
 « « احمد بیرشک
 « « دکتر محمدی
 « « آزر
 « « نجم آبادی
 « « صفوی گابایگانی
 « « آهی
 « « زاهدی
 « « دکتر فتح الله امیر هوشمند
 « « علی اکبر برین
 « « مهندس سعیدی
 ترجمه مرحوم غلامحسین زیرک زاده
 تألیف دکتر محمود کیهان
 « « مهندس گوهریان
 « « مهندس میردامادی
 « « دکتر آرمین

۱۳- مصنفات افضل الدین کاشانی

۱۳- روان شناسی (از لحاظ تربیت)

۱۴- ترمودینامیک (۱)

۱۴- بهداشت روستائی

۱۴- زمین شناسی

۱۴- مکانیک عمومی

۱۴- فیزیولوژی جلد اول

۱۴- کالبدشناسی و فیزیولوژی

۱۴- تاریخ تمدن ساسانی جلد اول

۱۴- کالبدشناسی توصیفی (۵ قسمت اول

سلسله اعصاب محیطی

۱۴- کالبدشناسی توصیفی (۵ قسمت دوم

سلسله اعصاب مرکزی

۱۴- کالبدشناسی توصیفی (۶۱ اعضای حواس پنجگانه

۱۵- هندسه عالی (گروه و هندسه)

۱۵- اندام شناسی گیاهان

۱۵- چشم پزشکی (۲)

۱۵- بهداشت شهری

۱۵- انشاء انگلیسی

۱۵- شیمی آلی (ارگانیک) (۲)

۱۵- آسیب شناسی (کانکلیوت استلر)

۱۵- تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی

۱۵- تفسیر خواجه عبدالله انصاری

۱۵- حشره شناسی

۱۶- نشانه شناسی (علم العلامات) جلد اول

۱۶- نشانه شناسی بیماریهای اعصاب

۱۶- آسیب شناسی عملی

۱۶- احتمالات و آمار

۱۶- الکتریکال صنعتی

۱۶- آئین دادرسی کیفری

۱۶- اقتصاد سال اول (چاپ دوم اصلاح شده)

۱۶- فیزیک (تابش)

۱۶- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد دوم)

۱۶- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد سوم- قسمت اول)

۱۷- رساله بود و نمود

۱۷- زندگانی شاه عباس اول

۱۷- تاریخ بیهقی (جلد سوم)

۱۷- فهرست نشریات ابوعلی سینا بزبان فرانسه

نگارش دکتر مینوی و یحیی مهدوی

« « علی اکبر سیاسی

« « مهندس بازرگان

نگارش دکتر زوبین

« « بدالله سعابی

« « مجتبی رباضی

« « کاتوزیان

« « نصرالله نیک نفس

« « سعید نفیسی

« « دکتر امیراعلم- دکتر حکیم

دکتر کیهانی- دکتر نجم آبادی- دکتر نیک نفس

» » » » »

» » » » »

» » » » »

تألیف دکتر اسدالله آل بویه

« « پارسا

نگارش دکتر ضرابی

» » اعتمادیان

» » بازارگادی

» » دکتر شیخ

» » آرمین

» » ذبیح الله صفا

بتصحیح علی اصغر حکمت

تألیف جلال افشار

» دکتر محمدحسین مینودی نژاد

» » صادق صبا

» » حسین رحمتیان

» » مهدوی اردبیلی

» » محمد مظفری زنگنه

» » محمدعلی هدایتی

» » علی اصغر پورهمایون

» » روشن

» » علینقی منزوی

» » محمدتقی دانشنژ

» » محمودشاهی

» » نصرالله فلسفی

بتصحیح سعید نفیسی

» » »

- ۱۰۱- کالبدشناسی تو صیفی - استخوان شناسی اسب
- ۱۰۲- تاریخ عقاید سیاسی
- ۱۰۳- آزمایش و تصفیه آبها
- ۱۰۴- هشت مقاله تاریخی و ادبی
- ۱۰۵- فیه مافیه
- ۱۰۶- جغرافیای اقتصادی جلد اول
- ۱۰۷- الکتریسیته و موارد استعمال آن
- ۱۰۸- مبادلات انرژی در گیاه
- ۱۰۹- تلخیص الیمان عن مجازات القرآن
- ۱۱۰- دو رساله - وضع الفاظ و فاعده لاضرر
- ۱۱۱- شیمی آلی جلد اول تنوری و اصول کلی
- ۱۱۲- شیمی آلی «ارماتیک» جلد اول
- ۱۱۳- حکمت الهی عام و خاص
- ۱۱۴- امراض خلق و بینی و حنجره
- ۱۱۵- آنالیز ریاضی
- ۱۱۶- هندسه تحلیلی
- ۱۱۷- شکسته بندی جلد دوم
- ۱۱۸- باغبانی (۱) باغبانی عمومی
- ۱۱۹- اساس التوحید
- ۱۲۰- فیزیک پزشکی
- ۱۲۱- اکوستیک «صوت» (۲) مشخصات صوت - لوله - تار
- ۱۲۲- جراحی فوری اطفال
- ۱۲۲- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (۱)
- ۱۲۴- چشم پزشکی جلد اول
- ۱۲۴- شیمی فیزیک
- ۱۲۶- بیماریهای گیاه
- ۱۲۷- بحث در مسائل پرورش اخلاقی
- ۱۲۸- اصول عقاید و کرائم اخلاق
- ۱۲۹- تاریخ کشاورزی
- ۱۳۰- کالبدشناسی انسانی (۱) سر و گردن
- ۱۳۱- امراض واگیر دام
- ۱۳۲- درس اللغة و الادب (۲)
- ۱۳۳- واژه نامه گرسگانی
- ۱۳۴- تک یاخته شناسی
- ۱۳۵- حقوق اساسی چاپ پنجم (اصلاح شده)
- ۱۳۶- عضله و زیبایی پلاستیک
- ۱۳۷- طیف جذبی و اشعه ایکس

- تألیف دکتر میر بابائی
- « « محسن عزیزی
- نگارش « محمد جواد جنیدی
- « نصرالله فلسفی
- « بدیع الزمان فروزانفر
- « دکتر محسن عزیزی
- « مهندس عبدالله ریاضی
- « دکتر اسمعیل زاهدی
- « سید محمد باقر سبزواری
- « محمود شهابی
- « دکتر عابدی
- « « شیخ
- نگارش مهدی قمشه
- « دکتر علیم مروستی
- « « منوچهر وصال
- « « احمد عقیلی
- « « امیر کیا
- « مهندس شیبانی
- « مهدی آشتیانی
- « دکتر فرهاد
- « « اسمعیل بیگی
- « « مرعشی
- « « علینقی منزوی تهرانی
- « « دکتر ضرابی
- « « بازرگان
- « « خیبری
- « « سپهری
- « « زین العابدین ذوالمجدین
- « « دکتر تقی بهرامی
- « « حکیم و دکتر گنج بخش
- « « رستگار
- « « معصدی
- « « صادق کبا
- « « عزیز رفیعی
- « « قاسم زاده
- « « کیهانی
- « « فاضل زندی

۲۰۹- شیمی بیولوژی

۲۱۰- میکروبشناسی (جلد دوم)

تألیف دکتر مافی

➤ آقایان دکتر سهراب
دکتر میردامادی

➤ مهندس عباس دواجی
➤ دکتر محمد منجمی
➤ سید حسن امامی

نگارش آقای فروزانفر

➤ پرفسور فاطمی
➤ مهندس بازرگان
➤ دکتر یحیی پوبا

➤ روشن
➤ میرسپاسی
➤ میمنده نژاد

ترجمه ➤ چهارازی

تألیف دکتر امیراعلم - دکتر حکیم
دکتر کیهانی - دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس
تألیف دکتر مهدوی

➤ فاضل تونی

➤ مهندس ریاضی

تألیف دکتر فضل الله شیروانی

➤ ➤ آرمن
➤ علی اکبر شهابی
تألیف دکتر علی کنی

نگارش دکتر روشن

—

—

نگارش دکتر فضل الله صدیق

➤ دکتر تقی بهرامی
➤ آقای سید محمد سبزواری
➤ دکتر مهدوی اردبیلی
➤ مهندس رضا حجازی
➤ دکتر رحمتیان دکتر شمس

➤ ➤ بهمنش

➤ ➤ شیروانی

➤ ضیاء الدین اسمعیل بیکی

➤ آقای مجتبی مینوی

➤ دکتر یحیی پوبا

۲۱۱- حشرات زیان آور ایران

۲۱۲- هواشناسی

۲۱۳- حقوق مدنی

۲۱۴- مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی

۲۱۵- مکانیک استدلالی

۲۱۶- ترمودینامیک (جلد دوم)

۲۱۸- گروه بندی و انتقال خون

۲۱۸- فیزیک، ترمودینامیک (جلد اول)

۲۱۹- روان پزشکی (جلد سوم)

۲۲۰- بیماریهای درونی (جلد اول)

۲۲۱- حالات عصبانی یا نورز

۲۲۲- کالبدشناسی توصیفی (۷)

(دستگاه گوارش)

۲۲۳- علم الاجتماع

۲۲۴- الهیات

۲۲۵- هیدرولیک عمومی

۲۲۶- شیمی عمومی معدنی فلزات (جلد اول)

۲۲۷- آسیب شناسی آذرد گیهای سورنال ➤ غده فوق کلیوی

۲۲۸- اصول الصرف

۲۲۹- سازمان فرهنگی ایران

۲۳۰- فیزیک، ترمودینامیک (جلد دوم)

۲۳۱- راهنمای دانشگاه

۲۳۲- مجموعه اصطلاحات علمی

۲۳۳- بهداشت غذایی (بهداشت نسل)

۲۳۴- جغرافیای کشاورزی ایران

۲۳۵- ترجمه النهایه باتصحیح و مقدمه (۱)

۲۳۶- احتمالات و آمار ریاضی (۲)

۲۳۷- اصول تشریح چوب

۲۳۸- خون شناسی عملی (جلد اول)

۲۳۹- تاریخ ملل قدیم آسیای غربی

۲۴۰- شیمی تجزیه

۲۴۱- دانشگاهها و مدارس عالی امریکا

۲۴۲- پانزده گفتار

۲۴۳- بیماریهای خون (جلد دوم)

- ۱۷۴- تاریخ مصر (جلد اول)
 ۱۷۵- آسیب شناسی آذر دگی سیستم رتیکولو آندوتلیال
 ۱۷۶- نهضت ادبیات فرانسه در دوره رومانیک
 ۱۷۷- فیزیولوژی (طب عمومی)
 ۱۷۸- خطوط لبه های جذبی (اشعه ایکس)
 ۱۷۹- تاریخ مصر (جلد دوم)
 ۱۸۰- سیر فرهنگ در ایران و مغرب زمین
 ۱۸۱- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد سوم- قسمت دوم) « محمد تقی دانش پژوه
 ۱۸۲- اصول فن کتابداری
 ۱۸۳- رادیو الکتریسته
 ۱۸۴- پیوره
 ۱۸۵- چهار رساله
 ۱۸۶- آسیب شناسی (جلد دوم)
 ۱۸۷- یادداشت های مرحوم قزوینی
 ۱۸۸- استخوان شناسی مقایسه ای (جلد دوم)
 ۱۸۹- جغرافیای عمومی (جلد اول)
 ۱۹۰- بیماریهای واگیر (جلد اول)
 ۱۹۱- بتن فولادی (جلد اول)
 ۱۹۲- حساب جامع و فاضل
 ۱۹۳- ترجمه مبدا و معاد
 ۱۹۴- تاریخ ادبیات روسی
 ۱۹۵- تاریخ تمدن ایران ساسانی (جلد دوم)
 ۱۹۶- درمان تراخم با الکتروکو آگولاسیون
 ۱۹۷- شیمی و فیزیک (جلد اول)
 ۱۹۸- فیزیولوژی عمومی
 ۱۹۹- داروسازی جالینوسی
 ۲۰۰- علم العلامات نشانه شناسی (جلد دوم)
 ۲۰۱- استخوان شناسی (جلد اول)
 ۲۰۲- پیوره (جلد دوم)
 ۲۰۳- علم النفس ابن سینا و تطبیق آن با روانشناسی جدید
 ۲۰۴- قواعد فقه
 ۲۰۵- تاریخ سیاسی و دیپلوماسی ایران
 ۲۰۶- فهرست مصنفات ابن سینا
 ۲۰۷- مخارج الحروف
 ۲۰۸- عیون الحکمه
- تألیف احمد بهمنش
 « دکتر آرمین
 « مرحوم زیرک زاده
 نگارش دکتر مصباح
 « « زندی
 « احمد بهمنش
 « دکتر صدیق اعلم
 « محمد تقی دانش پژوه
 « دکتر محسن صبا
 « « رحیمی
 « « محمود سیاسی
 « محمد سنگلجی
 « دکتر آرمین
 فراهم آورده آقای ایرج افشار
 تألیف دکتر میر بابائی
 « « مستوفی
 « « غلامعلی ینشور
 « مهندس خلیلی
 نگارش دکتر مجتهدی
 ترجمه آقای محمودشاهی
 تألیف « سعید نفیسی
 « « « «
 « دکتر پرفور شمس
 « « توسلی
 « « شبانی
 « « مقدم
 « « میندی نژاد
 « « نعمت اله کیهانی
 « « محمود سیاسی
 « « علی اکبر سیاسی
 « آقای محمودشاهی
 « دکتر علی اکبرینا
 « « مهدوی
 تصحیح و ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری
 از ابن سینا - چاپ عکسی

۲۷۷- مدخل منطق صورت

۲۷۸- ویروسها

۲۷۹- تالیفاتها (آلکها)

۲۸۰- گیاهشناسی سیستماتیک

۲۸۱- تیرهشناسی (جلد دوم)

۲۸۲- احوال و آثار خواجه نصیرالدین طوسی

۲۸۳- احادیث مثنوی

۲۸۴- قواعد النحو

۲۸۵- آزمایشهای فیزیک

۲۸۶- پندنامه اهواری یا آئین پزشکی

۲۸۷- بیماریهای خون (جلد سوم)

۲۸۸- جنین شناسی (رویان شناسی) جلد اول

۲۸۹- مکانیک فیزیک (اندازه گیری مکانیک نقطه

مادی و فرضیه نسبی) (چاپ دوم)

۲۹۰- بیماریهای جراحی قفسه سینه (ریه، مری، قفسه سینه) > > محمد تقی قوامیان

۲۹۱- اکوستیک (صوت) چاپ دوم > > ضیاءالدین اسماعیل بیگی

۲۹۲- چهار مقاله > > تصحیح محمد معین

۲۹۳- داریوش یکم (پادشاه پارسها) > > نگارش منشی زاده

۲۹۴- کالبدشکافی تشریح علمی سروگردن-سلسله اعصاب مرکزی > > نعمت الله کیهانی

۲۹۵- درس اللغة والادب (۱) چاپ دوم > > محمد مهدی

۲۹۶- سه گفتار خواجه طوسی > > بکوشش محمد تقی دانش پژوه

۲۹۷- Sur les espaces de Riemann

۲۹۸- فصول خواجه طوسی

۲۹۹- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد سوم) بخش سوم > > نگارش محمد تقی دانش پژوه

۳۰۰- الرسالة المعینة

۳۰۱- آغاز و انجام

۳۰۲- رساله امامت خواجه طوسی > > بکوشش محمد تقی دانش پژوه

۳۰۳- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد سوم) بخش چهارم > > >

۳۰۴- حل مشکلات معینه خواجه نصیر > > >

۳۰۵- مقدمه قدیم اخلاق ناصری > > >

۳۰۶- یوگرافی خواجه نصیرالدین طوسی (بزبان فرانسه) > > >

۳۰۷- رساله بیست باب در معرفت اسطرلاب > > >

۳۰۸- مجموعه رسائل خواجه نصیرالدین > > >

۳۰۹- سرگذشت و عقائد فلسفی خواجه نصیرالدین طوسی

نگارش دکتر غلامحسین مصاحب

> > فرج الله شفا

> > عزت الله خبیری

> > محمد درویش

> > پارسا

> > مدرس رضوی

> > آقای فروزانفر

> > قاسم تویسرکانی

> > دکتر محمد باقر محمودیان

> > محمود نجم آبادی

> > یحیی پویا

> > احمد شفاپی

> > تألیف دکتر کمال الدین جناب

> > محمد تقی قوامیان

> > ضیاءالدین اسماعیل بیگی

> > تصحیح محمد معین

> > نگارش منشی زاده

> > نعمت الله کیهانی

> > محمد مهدی

> > بکوشش محمد تقی دانش پژوه

> > نگارش دکتر هشترودی

> > بکوشش محمد تقی دانش پژوه

> > نگارش محمد تقی دانش پژوه

> > >

> > ابرج افشار

> > بکوشش محمد تقی دانش پژوه

> > >

> > >

> > جلال الدین همایی

> > نگارش دکتر امشاهی

> > مدرس رضوی

> > >

> > محمد مدرسی (زنجان)

نگارش دکتر احمد هومن

- » » میمندی نژاد
- » » آقای مهندس خلیلی
- » » دکتر بهروز
- » » زاهدی
- » » هادی هدایتی
- » » آقای سبزواری
- » » دکتر امامی

—

- » » ایرج افشار
- » » دکتر خانباها بیانی
- » » احمد پارسا
- تألیف دکتر امیر اعلم - دکتر حکیم - دکتر کیهانی
- دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس
- نگارش دکتر علینقی وحدتی

- » » میر بابائی
- » » مهندس احمد رضوی
- » » دکتر رحمتیان
- » » آرمین
- » » امیر کیا
- » » بینش ور
- » » عزیز رفیعی
- » » میمندی نژاد
- » » بهرامی
- » » علی کاتوزیان
- » » بارشاطر

نگارش ناصرقلی وادسر

» دکتر فیاض

تألیف آقای دکتر عبدالحسین علی آبادی

» » » چهارزی

تألیف دکتر امیر اعلم - دکتر حکیم - دکتر کیهانی
دکتر نجم آبادی - دکتر نیک نفس

نگارش دکتر معسن صبا

» » جناب دکتر بازرگان

نگارش دکتر حسین سهراب - دکتر میمندی نژاد

۲۴۴- اقتصاد کشاورزی

۲۴۵- علم العلامات (جلد سوم)

۲۴۶- بتن آرمه (۲)

۲۴۷- هندسه دیرانسیل

۲۴۸- فیزیولوژی گل ورده بندی تک لپه ایها

۲۴۹- تاریخ زنده

۲۵۰- ترجمه النهایه با تصحیح و مقدمه (۲)

۲۵۱- حقوق مدنی (۲)

۲۵۲- دفتر دانش و ادب (جزء دوم)

۲۵۳- یادداشت های قزوینی (جلد دوم ب، ت، ث، ج)

۲۵۴- تفوق و برتری اسپانیا

۲۵۵- تیره شناسی (جلد اول)

۲۵۶- کالبد شناسی توصیفی (۸)
دستگاه ادرار و تناسل - پرده صفاق

۲۵۷- حل مسائل هندسه تحلیلی

۲۵۸- کالبد شناسی توصیفی (حیوانات اهلی مفصل شناسی مقایسه ای)

۲۵۹- اصول ساختمان و محاسبه ماشینهای برق

۲۶۰- بیماریهای خون و لنف (بررسی بالینی و آسیب شناسی)

۲۶۱- سرطان شناسی (جلد اول)

۲۶۲- شکسته بندی (جلد سوم)

۲۶۳- بیماریهای واگیر (جلد دوم)

۲۶۴- انگل شناسی (بندبانیان)

۲۶۵- بیماریهای درونی (جلد دوم)

۲۶۶- دامپرووری عمومی (جلد اول)

۲۶۷- فیزیولوژی (جلد دوم)

۲۶۸- شعر فارسی (در عهدشاهرخ)

۲۶۹- فن انگشت نگاری (جلد اول و دوم)

۲۷۰- منطق التلویحات

۲۷۱- حقوق جنائی

۲۷۲- سمیولوژی اعصاب

۲۷۳- کالبد شناسی توصیفی (۹)

(دستگاه تولید صوت و تنفس)

۲۷۴- اصول آمار و کلیات آمار اقتصادی

۲۷۵- گزارش کنفرانس اتمی ژنو

۲۷۶- امکان آلوده کردن آبهای مشروب

- ۳۴۱ - حل مسائل ریاضیات عمومی
- ۳۴۲ - جوامع الحکایات
- ۳۴۳ - شیمی تحلیلی
- ۳۴۴ - اراده معطوف بقدرت (اثر نیچه)
- ۳۴۵ - دفتر دانش و ادب (جلد سوم)
- ۳۴۶ - حقوق مدنی (جلد اول تجدید چاپ)
- ۳۴۷ - نمایشنامه لوسید
- ۳۴۸ - آب شناسی هیدرولوژی
- ۳۴۹ - روش شیمی تجزیه (۱)
- ۳۵۰ - هندسه ترسیمی
- ۳۵۱ - اصول الصرف
- ۳۵۲ - استخراج نفت (جلد اول)
- ۳۵۳ - سخنرانیهای پروفیسور رنه و نسان
- ۳۵۴ - کورش کبیر
- ۳۵۵ - فرهنگ غفاری فارسی فرانسه (جلد اول)
- ۳۵۶ - اقتصاد اجتماعی
- ۳۵۷ - یولوژی (ورانت) (تجدید چاپ)
- ۳۵۸ - بیماریهای مغزو روان (۳)
- ۳۵۹ - آئین دادرسی در اسلام (تجدید چاپ)
- ۳۶۰ - تقریرات اصول
- ۳۶۱ - کالبد شکافی توصیفی (جلد ۴ - عضله شناسی اسب) تألیف دکتر میربابائی
- ۳۶۲ - الرسالة الکمالیه فی الحقایق الالهیه
- ۳۶۳ - بی حسی های ناحیه ای دردندان پزشکی
- ۳۶۴ - چشم و بیماریهای آن
- ۳۶۵ - هندسه تحلیلی
- ۳۶۶ - شیمی آلی ترکیبات حلقوی (چاپ دوم)
- ۳۶۷ - پزشکی عملی
- ۳۶۸ - اصول آموزش و پرورش (چاپ سوم)
- ۳۶۹ - پرتو اسلام
- ۳۷۰ - جراحی عملی دهان و دندان (جلد اول)
- ۳۷۱ - درد شناسی دندان (۱)
- ۳۷۲ - مجموعه اصطلاحات علمی (قسمت دوم)
- ۳۷۳ - تیره شناسی (جلد سوم)
- ۳۷۴ - المعجم
- تألیف دکتر کامکاربارسی
- « « محمد معین
- « « مهندس قاسمی
- ترجمه دکتر هوشیار
- مقاله دکتر مهدوی
- تألیف دکتر امامی
- ترجمه دکتر سبهدی
- تألیف دکتر جنیدی
- « « فخرالدین خوشنویسان
- « « جمال عصار
- « « علی اکبر شهابی
- « « دکتر جلال الدین توانا
- ترجمه دکتر سیاسی - دکتر سیمجور
- تألیف دکتر هادی هدایتی
- مهندس امیرجلال الدین غفاری
- دکتر سید شمس الدین جزایری
- « « خبیری
- « « حسین رضاعی
- آقای محمد سنگلجی
- « « محمود شهابی
- « « سبزواری
- « « دکتر محمود مستوفی
- « « باستان
- « « مصطفی کامکاربارسی
- « « ابوالحسن شیخ
- « « ابوالقاسم نجم آبادی
- « « هوشیار
- « « بقلم عباس خلیلی
- تألیف دکتر کاظم سیمجور
- « « محمود سیاسی
-
- « « احمد پارسا
- بتصحیح مدرس رضوی

۳۱۰ - فيزيك (پديده‌های فیزیکی در دماهای بسیار خفیف) « دکتر روشن

کتاب هفتم

۳۱۱ - رساله جبر و مقابله خواجه نصیر طوسی

۳۱۲ - آلرژي بیماریهای ناشی از آن

۳۱۳ - راهنمای دانشگاه (بفرانسه) دوم چاپ

۳۱۴ - احوال و آثار محمد بن جریر طبری

۳۱۵ - مکانیک سینماتیک

۳۱۶ - مقدمه روانشناسی (نست اول)

۳۱۷ - دامپروری (جلد دوم)

۳۱۸ - تمرینات و تجربیات (شیمی آلی)

۳۱۹ - جغرافیای اقتصادی (جلد دوم)

۳۲۰ - پاتولوژی مقایسه‌ای (بیماریهای مشترک انسان و دام)

۳۲۱ - اصول نظریه ریاضی احتمال

۳۲۲ - رده بندی دوله‌ای ها و بازداگان

۳۲۳ - قوانین مالی و محاسبات عمومی و مطالعه بودجه

از ابتدای مشروطیت تا حال

۳۲۴ - کالبدشناسی انسانی (۱) سروگردن

(توصیفی - موضوعی - طرز تشریح)

۳۲۵ - ایمنی شناسی (جلد اول)

۳۲۶ - حکمت الهی عام و خاص (تجدید چاپ)

۳۲۷ - اصول بیماریهای ارثی انسان (۱)

۳۲۸ - اصول استخراج معادن

۳۲۹ - مقررات دانشگاه (۱) مقررات استخدامی و مالی

۳۳۰ - شلیمر

۳۳۱ - تجزیه ادرار

۳۳۲ - جراحی فك و صورت

۳۳۳ - فلسفه آموزش و پرورش

۳۳۴ - اکوستیک (۴) صوت

۳۳۵ - الکتریسته صنعتی (جلد اول چاپ دوم)

۳۳۶ - سالنامه دانشگاه

۳۳۷ - فيزيك جلد هشتم - کارهای آزمایشگاه و مسائل ترمودینامیک « دکتر روشن

« دکتر فیاض

« « وحدتی

« « محمد محمدی

بکوشش اکبر دانا سرشت

تألیف دکتر هادوی

—

تألیف آقای علی اکبر شهابی

« دکتر احمد وزیری

« دکتر مهدی جلالی

« « تقی بهرامی

« « ابوالحسن شیخ

« « عزیزی

« « میندی نژاد

تألیف دکتر افضلی پور

« « زاهدی

« « جزایری

« « منوچهر حکیم و

« « سید حسین گنج بخش

« « میر دامادی

« آقای مهدی الهی قمشه‌ای

« دکتر محمد علی مولوی

« مهندس محمودی

جمع آوری دکتر کی نیا

دانشکده پزشکی

مرحوم دکتر ابوالقاسم بهرامی

تألیف دکتر حسین مهدوی

« « امیر هوشمند

« « اسماعیل بیگی

« مهندس زنگنه

—

۳۴۰ - آداب اللغة العربية و تاريخها (۱)

۳۷۵ - جواهر آلاٹار (ترجمہ منوی)

۳۷۶ - تاریخ دیپلوماسی عمومی

Textes Français - ۳۷۷

۳۷۸ - شیمی فیزیک (جلد دوم)

بقلم عبدالعزیز صاحب الجواهر

تألیف دکتر محسن عزیزی

« بانو نفیسی

« دکتر علی اکبر توسلی